عددان من **جذور** تضمنا بعضا مما قصدناه بإصدار هذه الدورية حين ذكرنا أن حضور التراث يظل قويا ولافتا للإنتباه بمعاودة إنتاجه والنظر فيه وقراءته والتنقير في نفائسه ومكامن إبداعه المتجدد وفكره الحي ، وحملت الدراسات والمقالات في العددين صنوفا من وسائل النظر وضروبا من أساليب البحث والدرس في التراث ، مما نرى أنها تقدم قراءة جديدة أو رؤية مغايرة في التعامل مع تراثنا والتفاعل معه ، فلا يصبح مجرد نتاج فكري سابق نستحضره من الماضي لنجري عليه عمليات الترميم والتعقيم والتنقية واختيار سبل الحفظ فقط ، ثم لا نعدوها إلى أن يكون لنا حضور فاعل في ماضينا، ويكون التراث حاضرا فينا بنا ، لينتقل إلى أجيالنا المستقبلة ضمن سلسلة فكرية متصلة الحلقات محكمة البنيان يؤدي سابقها إلى لاحقها في بناء عضوي ينضاف قديمه إلى جديده في وحدة معرفية شاملة لحمتها وسداها الثقافة العربية الإسلامية ، ولا نصبح مجرد نقلة سلبيين نحمل تراثاً من الماضي إلى المستقبل دون أن نستظهره وننفك مغاليقه ونمنحه رؤيتنا وثقافتنا وعصرنا بما تتسم به من الإفادة من معطيات العصر ومناهج الدرس والتحليل.

عددان من **جذور** حملا إلينا الكثير من الآراء والمقترحات ووجهات النظر في دورية تعنى بالتراث وقضاياه ثم لا تقصر نفسها في الحديث عن المخطوطات وتحقيقها وخزائن الكتب وفهارسها

والكتب النادرة وأماكن وجودها ، ومع ما لهذه الموضوعات من أهمية تأسيسية وقيمة توثيقية لا غنى عنها فإن **جذور** تقوم بالخطوة التالية بعد التوثيق والتحقيق إلى الغوص في مسائل الإبداع وقضايا الفكر ، وقراءة التراث وتحليله وتأويله بمناهج لم يألف بعض المشتغلين بالتراث تناولها بها ، ولعل الدراسات والمقالات التي نشرت وتلك التي يتضمنها هذا العدد تقدم طرائق متعددة لما نسعى إلى تقديمه وتوضيحه، وفيها أيضاً إجابة لبعض الأسئلة المثارة عن اختلاف هذه الدورية عما توقعه بعض المهتمين من نهج سلكه كثير من المجالات والدوريات التي تعنى بالتراث ولا تخرج عن مرحلة التوثيق والتحقيق، ولأن **جذور** تسعى هي ورصيفاتها من دوريات النادي الأدبي الثقافي بجدة إلى أن تمثل إضافة نوعية في المجال الذي تعنى به كل دورية قامت بتقديم تصورها للاشتغال بالتراث وقضاياه ، ولم تحرص على أن تكون تكراراً للمجلات والدوريات التي تعنى بالتوثيق والتحقيق فقط ، ففيها غناء لمن أراد بما تقدمه من جهد مشكور وبما تحويه من دراسات نفيسة وموضوعات قيمة .

عدد ثالث من **جذور** يطمح إلى ترسيخ التصور الذي يقدمه في هذا المنحى من الدرس باستقراء الخطاب التراثي والتغلغل في دواخله إما بتحرير مسألة من مسائله أو الدخول في حركة التأويل بين وعينا المعاصر وأصول هذا الوعي في تراثنا ، ولعل شيئاً مما قصدناه أدركه القراء بما تنبىء عنه كلماتهم ورسائلهم.

والله من وراء القصد .

هيئة التحرير

رحلة فنية*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طه حسين

(*) هذا نص المحاضرة التي ألقاها الدكتور طه حسين على منبر قدماء الصادقية، في تونس، صيف عام 1957، ونشرتها مجلة الفكر التي كانت تصدر في تونس ، في عدديها 10 ، 11 في سنتها الثالثة، في شهري يونيو ، يوليو 1958.

لست أدري كيف أبدأ حديثي هذا إليكم اليـوم .. فـإن في نفسي أشياء كثيرة أريد أن أؤديها إليكم ، وتقصر مقدرتي عن ذلك ، فقد شملتموني بفضل كثير ونالني من عطـف الرئيس وزملائه الوزراء ومن عناية إخواني التونسيين ورعايتهم ما لا سـبيل لي إلى شكـره . فلا يسعنى إلا أن أسأل الله عز وجـل أن يحسن جزاءكم جميعاً عـن هذا الذي لا أستطيع أن أشكره ولا أن أكافئ عليه . وأخرى أريد أن أتحدث بها إليكم قبل الأخذ في موضوع المحاضرة ، وهي أني لم أكـن أريد أن ألقي محاضرة في تونس لأني سـافرت من إيطاليا إلى تونـس ولم أكن مهيأ لإلقاء المحاضـرات ولم أكن أريد إلا أن ألقـى السـيد رئيس الحكومة وأهنئه وأهنىء تونـس بما أتيح لهذا الوطـن العـربي العظيم من عزة وكرامة واستقلال بعد هذا الجهاد العنيـف الشـاق الذي جاهده الرئيس وجاهده المخلصون من أبناء تونـس والـذي ضحى فيه التونسـيون بدمائهم وأموالهم وجـهودهم وراحتـهم ، والذي لا يصدق فيه إلا قول الله عز وجل { مـن المؤمنـين رجـال صدقوا ما عاهدوا الله عليه ، فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظـر وما بدلوا تبديلا } .

لم أكن إذن أفكر في إلقاء محاضرات ، ولكن طلب إلـيّ أن أتحدث إليكم فلم أستطع أن أعتذر ، لم أستطع الاعتذار مع إني لم أكن

أعرف فيم أتحدث إليكم ولو أطعت نفسي لما رأيتموني الآن في هــذا المكان . فالعلم لا يحمــل إلى أمثالكم وعندكم والحمد لله منه الكثير، والكثير جدا ، وكل حديث يلقى إليكم في العلم أو الأدب فلن يكون بالقياس إليكم جديداً ولا طريفاً، وكيف نتحدث إليكم في العلم أو في الأدب وعنكم أخذنا علمــاً وأدباً كثيراً ، ومازالت كتب قدمــائكم لنا غذاء ، منها نتعلم الأدب ومنها نتعلم النقد ، ومنها نتعلــم كــل فروع الثقافة العربية القديمة ، ولم أكد ألم بهذه المدية العزيـــزة حــتى رأيت ما بهرني حقاً . رأيت صفوة ممتازة من الشباب ، مــن شباب العلماء ومن شباب الطلاب ، ورأيت نشاطاً لا أعرف له نظـــيراً في كثير من البــلاد التي ظفرت بمثل ما ظفرتم به ولكنها ظفـــرت بــه قبلكم . وإني لأتســاءل كيف استطاعت تونس أن تحقــق في عــام واحد منذ استقلت إلى الآن كل هذه الأشياء الرائعة التي حققتـــها . ولن أذكر من هذه الأشياء إلا ما يتصل بالثقافة وحدهــا فمجانيــة التعليم ، والملاءمة بين التعليم الديني والدنيــوي ورعايــة الشبــاب وتشجيعه على الدرس والطلب وكفالة الأطفال الذين يحتــاجون إلى الكفالة وتشجيع الآبــاء على أن يرسلوا أبناءهم إلى المدارس وهــم مطمئنون لا يتكلفون لهم نفقة ولا يخافــون عليهم بأساً، كــل هــذا وأكثر من هذا يتحقق في أقل من عام.

وأنتم بعد هذا كله وعلى هذه الأشياء الرائعة التي حققتموها بجهادكم وبتوثبكم بعد الاســتقلال إلى الرقي كأحسن مــا يكــون الرقي، أنتم بعد هذا كله لا تنظــرون في المرآة ولا تنظرون إلى وراء، وإنما تفكرون في غد وتنظــرون إلى غد، أنتم لا تعجبون بما حققتــم أمس ولا تعجبون بما تحققون اليوم ولكنكم تفكرون فيما تحققونه غداً وبعد غد . أعترف أيها السادة بأن هذا رائع حقاً وكثير حقاً وبــأني

كنت جديراً بأن أعتذر عن أن أقف بين أيديكم أو أجلس بين أيديكم متحدثاً هذا المساء ، فإني لا أغلو ولا أسرف إذا قلت إن هذا كله يبهرني ويسحرني ويوشك أن يعجزني على أن أتحدث إليكم. وبعد هذا كله فلابد مما ليس منه بد ، وقد تفضل رئيس الحكومة فطلب مني أن أحاضركم فليس لي بد من الطاعة .. ولا تؤاخذوني إذا بعدت بكم عن تونس في هذا الحديث وإذا بعدت بكم عن العالم العربي المعاصر، وإذا بعدت بكم عن الحياة المعاصرة كلها ورجعت بكم إلى الحياة العربية القديمة . فأنتم تعلمون بل أنتم خير من يعلم أن طبيعة الحياة العربية القديمة تدعو دائما إلى الحنين إليها والتفكير فيها والإعتزاز بها . ونحن الآن في أواخر القرن الرابع عشر للهجرة ومازال بيننا الشعراء الذين يقفون على الأطلال ويبكون الأحبة ويأسون لفراقهم ويصفون الأسفار كما كان القدماء يفعلون ، فالحنين إلى العهود القديمة وإلى حياة العرب القدماء طبيعة في كل من أحسن العلم بالعربية ، وفي كل من أراد أن يتقن الداراسات الأدبية العربية . فلنشترك في ساعة نقضيها مع أولئك العرب الأمجاد الذين خلفوا لنا هذا التراث العظيم الذي نعيش عليه ونرجو أن نضيف إليه.

وأنا واثق بأنكم ستكونون من خير من يضيف إليه ويغنيه ، من أجل هذا اخترت لهذه المحاضرة عنواناً غريباً هو "رحلة فنية " ولست أنا صاحب هذا الرحلة بالطبع وإنما صاحب هذه الرحلة هو الفن العربي الخالص . وهذه الرحلة الفنية التي أتحدث إليكم عنها هي محاولة لحل مشكلة من مشكلات الحياة الأدبية العربية القديمة . ذلك أنا نعرف أن هناك إقليماً عربياً قديماً هو العراق قد عاش أثناء القرن الأول للهجرة منذ الفتح وأثناء العصر الأموي كله عيشة خاصة قوامها الجهاد والصراع في السياسة باللسان مرة وبالقلم مرة

وبالسيف أحياناً . فلم يعرف العالم الإسلامي القديم إقليماً اشتد فيه الخلاف بين الأطراف السياسية كهذا الإقليم العراقي ، عاشت فيه الشيعة وعاشت الخوارج وعاش فيه أنصار الجماعة أو أهل السنة كما يقال منذ العصر القديم وكل أولئك كانوا يختصمون في المساجد ويختصمون في ميادين القتال وكانت حياتهم كلها تقوم على هذا النزاع . فالشيعة ينتهزون كل فرصة ليثوروا ببني أمية ، والخوارج ينتهزون كل فرصة ليثوروا ببني أمية والجماعة تريد أن تقاوم أولئك وهؤلاء . وإذا هدأت الأمور واستقر السلم فعلماء أولئك وهؤلاء يلتقون في مساجد الكوفة والبصرة ليختصموا بألسنتهم وليجادل بعضهم بعضاً بهذه الخطب الرائعة في المشكلات السياسية والدينية المختلفة وكل هذا قد فرض على العراق حياة قوامها الجد والصرامة والحزم والإنصراف عما من شأنه اللهو واللعب والاستمتاع باللذات الرخيصة الهينة ، وفي أثناء هذا الوقت نفسه كان في البلاد العربية إقليم آخر هو الذي هبط فيه الوحي وهو الذي انتشر منه نور الإسلام وهو الحجاز . وكانت حياة هذا الإقليم تمتاز بعكس ما كانت تمتاز به حياة العراق ، فبمقدار ما كان في العراق من جد كان في الحجاز هزل ، وبمقدار ما كان في العراق من صرامة كان في الحجاز ميل إلى اللهو وإلى اللعب وإلى التفكهه والترويح عن النفوس ، وبمقدار ما كانت حياة العراق قاسية عنيفة كانت حياة الحجاز هادئة لينة راضية . ونشأ عن هذا تناقض غريب، فبينما كنا نسمع شعراء الحجاز يملأون المدينتين المقدستين مكة والمدينة بغنائهم، وبينما كنا نسمع شعراء الحجاز يتغنون بغزلهم ذاك الرقيق يتغنى بعضهم بهذا الغزل النقي ويتغنى بعضهم بغزل آخر فيه تحقيق شديد للذات الحياة ، كنا نرى هذا كله في الحجاز ، وكنا نرى بعض الخلفاء من بني أمية يعينون أهل الحجاز على هذه الحياة اللاهية الساهية الناعمة بما يغدقون عليهم من العطاء ، وبما

يرسلون إليهم من الهدايا ، يريدون أن يصدوهم عن المشاركة في السياسة ، ويريدون أن يصرفوهم إلى شؤون الهزل ، لأن أهل الحجاز كانوا أبناء المهاجرين وأبناء الأنصار ، وكان الخلفاء من بني أمية يكرهون أن يشارك هؤلاء في السياسة ويخافون من مطامعهم ويخافون أن يفتن الناس بهم بحكم أنهم أبناء المهاجرين وأبناء الأنصار، وربما أسرف أهل الحجاز على أنفسهم في اللذة والغناء والغزل والمجون ، فاضطر بعض خلفاء بني أمية إلى أن ينكل بأهل الحجاز كما فعل هشام عندما نفى بعض شعراء المدينة عن الحجاز وغربهم إلى جنوب البلاد العربية. بينما كنا نرى هذه الحياة في الحجاز كنا نرى حياة العراق حياة جد وصرامة وحزم وعناية بالمناقشات والجدل في السياسة وفي الدين . وعناية خاصة بدرس الدين وبدرس كل ما يتصل بشؤون الأمة العربية في جاهليتها وإسلامها ثم لا يكاد القرن الثاني يتقدم قليلا حتى ننظر فنفاجأ بأن نرى هذا العراق الصارم الحازم الجاد الذي لم يكن يكره شيئا كما كان يكره الغناء ، ولم يكن يمقت شيئا كما كان يمقت الغزل ، نرى هذا العراق قد أصبح هو إقليم العبث وإقليم اللهو والمجون ، وقد أسرف على نفسه أكثر ألف مرة ، مما أسرف الحجاز على نفسه في هذا، كيف صار العراق فجأة – من هذا الجد وهذه الصرامة وهذا الحزم وهذه العناية بكبائر الأمور ، إلى هذا العبث واللهو والمجون الذي نراه في حياة العراقيين في أوائل الدولة العباسية، ونراه بنوع خاص عند شعراء العراق ، عند بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد والرقاشي ومن إليهم من هؤلاء الشعراء الذين عاشوا عيشة قوامها اللذة والاستمتاع بطيبات الحياة .

هذه أيها السادة هي المشكلة التي أردت أن أتحدث إليكم فيها ، ومن أجل الحل الذي أفترضه أنا لهذه المشكلة ، أفترضه أنا

وأعرضه على علمائكم ليدرسوا ويحققوا ، ويروا فيه رأيهم ، فإن رأوا أنه حق أقروه وإن رأوا أنه غير الحق أنكروه ، هذا الفرض هو الذي سميته بالرحلة الفنية ، ذلك أني أفترض أن الغناء والشعر والموسيقى وكل فنون الترف قد ارتحلت من الحجاز إلى العراق في أواخر العصر الأموي ، وأكاد أعرف الطريق الذي سلكتها هذه الفنون عندما ارتحلت من الحجاز إلى العراق ، وأكاد أعرف التاريخ الذي بدأت فيه هذه الرحلة ، وأكاد أقطع لولا أني أقف موقف المفترض لا موقف المحقق الآن - أكاد أجزم بالآماد التي قطعتها وبالأماكن التي اختارتها لترتاح من الرحيل ولتستأنف الرحيل بعد الراحة ، وأنا أقص عليكم هذه الرحلة في إيجاز .

في ذات يوم من الأيام .. سافر ولي العهد من بني أمية إلى المدينة ، وكان ولي العهد هذا هو يزيد بن عبدالملك ، وكان الخليفة سليمان بن عبدالملك ؛ سافر يزيد إلى المدينة ، وفي المدينة وجد حياة لا يوجد مثلها في قصر الخلافة في الشام، ووجد أبناء الأنصار وأبناء المهاجرين يستمتعون بطيبات الحياة على نحو لم يكن أمراء البيت المالك في دمشق يعرفونه تقريباً ، ووجد غناء لم يكن يسمع مثله في الشام ، ووجد بنوع خاص مغنية راقه جمالها أولاً وفتنه صوتها ثانياً وسحره غناؤها آخر الأمر ، وكانت هذه المغنية جارية مملوكة ، فأراد يزيد أن يشتريها، واشتراها بالفعل ، واشتط عليه صاحبها في الثمن، فاشتراها بمقدار ضخم جداً من المال أظن أنه كان عشرين ألف دينار . ووصل هذا النبأ إلى أمير المؤمنين سليمان بن عبدالملك في دمشق فكره ذلك وسخط عليه، وألغى هذا البيع وأمر يزيد بالعودة إلى دمشق ، وتوفى سليمان وتوفى بعده أمير المؤمنين ، عمر بن عبدالعزيز ، وصار الأمر إلى يزيد بن عبدالملك ، صار الأمر إلى

يزيد بن عبدالملك الذي اشترى الجارية فألغى سليمان بن عبدالملك شراءه لها ، والجارية في المدينة ، مازالت لحكمه ، فما الذي يمنعه من أن يشتري هذه الجارية دون أن يخشى من أحد أن يلغي هذا الشراء مرة أخرى ، وكذلك فعل يزيد ، فاشترى هذه الجارية وهي سلامة، اشتراها ونقلها إلى القصر في دمشق - ولم تكد سلامة تنقل إلى القصر حتى انتقل معها بعض شعراء المدينة وأصحاب اللهو والعبث في المدينة ، وحتى شفعت في ذلك الشاعر الذي كان سليمان قد نفاه وهو الأحوص بن محمد ، فعفا عنه يزيد ، ورده من منفاه وجاء به إلى دمشق وأجازه. وننظر فإذا قصر الخلافة أيام يزيد لم يبق هو هذا القصر الذي عرفناه أيام عبدالملك والوليد وسليمان وعمر بن عبدالعزيز ، ولم يبق قصر الجد والعناية بشؤون السياسة وتدبير شؤون الحكم وإنما أصبح قصراً فيه كثير من اللهو وفيه كثير من المجون .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولأول مرة بعد يزيد بن معاوية رأت دمشق خليفة من خلفاء المسلمين يجلس للمغنين ويسمع غناء سلامة ويسمع غناء الذين كانوا يغنون في مكة وفي المدينة ، ويشرب على هذا الغناء ، ولأول مرة بعد يزيد بن معاوية رأى أهل دمشق خليفة من خلفاء المسلمين يعجبه مجلس للغناء والشراب فيتأخر عن الصلاة ، ولأول مرة كذلك بعد يزيد بن معاوية رأى أهل دمشق خليفة من خلفاء بني أمية يشرب ويطرب حتى يستخفه الطرب ، وإذا هو ينهض فيدور في القصر مسرعاً ويقول: يا دار دوريني، هذه إذن هي الخطوة أو هي المرحلة الأولى التي ارتحلها الفن من الحجاز إلى الشام. ولكن صرامة بني أمية لاتلبث أن تعود ، فلم تطل خلافة يزيد، وجاء بعده أخوه هشام بن عبدالملك وكان الوليد بن يزيد هو ولي العهد بعد عمه

هشام بن عبدالملك فرد إلى القصر جده وصرامته ، واشتد على المغنين لا في الشام وحدها بل في الحجاز أيضاً .واشتد في كل شيء واشتد بنوع خاص على ابن أخيه وولي عهده الوليد بن يزيد، وكان الوليد قد أخذ عن أبيه حبه للغناء والطرب والشراب فغضب عليه هشام وأنذره مرة ومرة وكاد يصادر أمواله وكاد يقطع عنه عطاه ، والوليد مع ذلك لا يحفل بنذير ولا بتهديد وإنما يمضي في عبثه وفي مجونه .. يشرب ويطرب ومن حوله طائفة من الموالي ، ومن الموالي الذين ينتمون إلى الفرس ، والذين أتقنوا العربية وبرعوا فيها ، وقال بعضهم فيها الشعر، والوليد يعبث بعمه الخليفة حتى يقول هذين البيتين اللذين يعرّض فيهما بالخليفة نفسه :

"يا أيها السائل عن ديننا ... نحن على دين أبي شاكر
نشربها صرفاً وممزوجة ... بالسخن أحياناً وبالفاتر"

ولا يكاد هشام يفارق هذه الدنيا ويتولى الوليد خلافة المسلمين حتى يصبح أمر الخلافة في دمشق لعباً كله وحتى يتغير نظام القصر تغييراً تاماً في عاصمة الخلافة وهي دمشق ، ويعنى الوليد بالشراب أكثر مما يعنى بشؤون الحكم وينشىء الشعر للمغنين . وكان الوليد شاعراً بارعاً جداً ينشىء الشعر ويأمر المغنين أن يغنوا له في شعره ، فيجلس إلى الشراب فيشرب ويغني له المغنون ما قال من الشعر ، ولا عليه أن تمضي أمور الحكم كما تستطيع، وهذا بالطبع كان أكثر جداً مما يطيق أمراء بني أمية وكان أكثر جداً مما يطيق المسلمون في تلك الأيام ، فتكون الثورة على الوليد ويذهب الوليد ضحية هذه الثورة ، ومع أني لا أشك في أن المتأخرين قد أسرفوا فيما نسبوا إلى الوليد من السكر والمجون وكذا وكذا ، فليس هناك دخان بغير نار والقدماء يحدثوننا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأن أبا نواس قد قلد الوليد في وصفه للمدامة وأن الذين أكثروا من وصفها في العصر العباسي إنما كانوا تلاميذ الوليد .

قتل الوليد إذن وذهب ضحية لهذه الثورة التي كانت نتيجة لإسراف يزيد أولاً وابنه الوليد بعد ذلك ، فيما لم يعرفه خلفاء المسلمين من أمور اللهو والعبث . وعادت صرامة الخلافة إلى ما كانت عليه ولكن أمور الخلافة الأموية كانت قد أخذت تتضعضع وتنهار لأسباب سياسية واقتصادية وعصبية مختلفة ، فلم يطل عهد الأمويين بعد قتل الوليد وإنما أذيل منهم وقامت الدولة الجديدة دولة بني هاشم التي نهض بأعباء الحكم فيها بنو العباس ، وبنو العباس نقلوا العاصمة إلى العراق فأقاموا أولاً في الكوفة التي كانت هي العاصمة لبني هاشم عندما كان أمير المؤمنين علي رضي الله عنه خليفة المسلمين – أقاموا أولاً في الكوفة ثم لم يستطيعوا أن يطيلوا المقام فيها لأن العلويين كثيراً ما كانوا يشغبون على الخلفاء، فبنيت بغداد أيام المنصور وانتقلت العاصمة إلى بغداد وظلت إذن عاصمة الملك في العراق .. فمقتل الوليد هو الذي أتاح للفن – فن الغناء وفن الشعر – أن يرحل مرحلته الثانية إلى العراق – هؤلاء الذين تفرقوا بعد قتل الوليد لم يكن لهم مقام في الشام ولم يكن لهم مقام في الحجاز – ولم يكونوا يستطيعون أن يبقوا في الشام ولا أن يعودوا إلى الحجاز لأن السلطان الأموي كان قوياً في الشام وفي الحجاز – ففروا وتفرقوا إلى العراق حيث المعارضة لبني أمية . ربما أبعدوا في الفرار إلى ما وراء العراق حيث كانت تهيأ الثورة ببني أمية . والمهم أن هؤلاء الذين كانوا يلتفون حول الوليد من المغنين والموالي والشعراء وأصحاب اللهو والذين كانوا يهيئون ألوان الترف للوليد، كل هؤلاء فيما أعتقد أنا – تفرقوا وذهبوا إلى العراق، وعندما قامت الثورة العباسية، لم تكن ثورة لتقيم دولة مكان دولة فحسب ، وإنما كانت ثورة لتقيم مبادىء مكان مبادىء أخرى. كانت

ثورة قوامها تحقيق المساواة بين المسلمين ، طبقا لما أراد الله أن يعيش المسلمون عليه من الأصول ، فالقرآن لا يفرق بين العربي وغير العربي إلا بالتقوى، والقرآن يسوي بين المسلمين جميعا في الحقوق والواجبات وهو لا يميز مسلما عن مسلم، والمبدأ الأساسي - بعد التوحيد - المبدأ الأساسي الذي جاء به القرآن والذي أثار قريشا على النبي (صلى الله عليه وسلم) هو هذه المساواة بين الأغنياء والفقراء، وبين السادة والعبيد، بين الناس جميعا ماداموا مسلمين -. ومن أجل هذا كان أشد ما تنكره قريش على النبي صلى الله عليه وسلم أنه أفسد عليهم رقيقهم وخدمهم وخلفاءهم من الذين كانوا يلجأون إليهم في مكة - فالثورة التي قامت على بني أمية وأزالت دولتهم ، كانت قبل كل شيء ثورة لتحقيق هذا المبدأ الإسلامي الخطير وهو مبدأ المساواة التام بين المسلمين على اختلاف أجناسهم ولغاتهم وطبقاتهم وحظوظهم من الغنى والفقر والضعف ، لا فرق بين مسلم ومسلم مهما تكن الظروف - ومعنى هذه المساواة التي حققتها ثورة العباسيين بعد انتصارهم، أن الفرس والموالي من الفرس الذين أسلموا وتعلموا العربية وأتقنوها واختصوا بها ، وغير الفرس الذين أسلموا من الروم أو من الأمم الأخرى ، كل هؤلاء أصبحوا مساوين للعرب كل المساواة في جميع الحقوق والواجبات - أبسط النتائج لانتصار هذه الصورة وتحقق هذه المساواة أن هؤلاء الموالي الذين كانوا مغمورين مستضعفين أيام الحكم العربي في ملك بني أمية. وأقول في في ملك بني أمية ولا أقول أيام الحكم العربي فقط، ففي أيام الخلفاء الراشدين كانت المساواة متحققة - إنما في أيام الملك الأموي كان غير العرب مبعدين بطبعهم عن الحكم ، عملهم هو أن يزرعوا ويتجروا ويشتغلوا لأغنياء سادهم الفاتحين - وكثير من أسراهم هم الذين أغنوا الحجاز

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجعلوه جنة الدولة الأموية ، هؤلاء المـــوالي أصبحـــوا مســـاوين لسادتهم في جميع الحقوق وفي جميع الواجبات ، فلا أقل من أن يـــرى المـــوالي قد انتصروا على العرب ، ولا أقل من أن يســـكر هـــؤلاء الموالي بهذا الانتصار ، ومن أن يطغى على بعضهم هذا الظفر ، ومـــن أن يظن بعضهم أن كل شيء قد أصبح له مباحاً ، والثـــورة العنيفـــة تستتبع دائماً شيئاً من هذا الخروج عن المألوف ومن تجاوز الحـــدود ومن الخروج عما ألف الناس وما اصطلحوا عليـــه مـــن القواعـــد والأصول، فوجد من هؤلاء الموالي في العراق إذن طائفتان تختلفـــان فيما بينهما أشد الاختلاف ، وجدت طائفة لم تحفل بنتائج الثورة، وإنما مضت فيها كما كانت ماضية فيه من العناية بـــدرس العلـــم ودرس الأمور الدينية والعمل في كل ما ينفع الناس وكذلك وجـــد هـــؤلاء الفقهاء وهؤلاء المحدثون ، وهؤلاء العلماء الذين تخصصـــوا في درس اللغة العربية وأتقنوا علومها ، كل هؤلاء وجدوا ومضوا في جدهـــم ، ومع أنهم كان كثير منهم – من هؤلاء الموالي – لم يبطرهم الانتصـــار ولم يصرفهم عما كانوا ماضين فيه من جـــد ومـــن عنايـــة بـــالعلم والدين، ولكن قوماً آخرين من هؤلاء المـــوالي أطغـــاهم الانتصـــار وأبطرهم الظفر وأصابهم شيء يشبه أن يكون السكر بهذا الظفـــر – فتجاوزوا مقاديرهم وتجاوزوا الحدود الدينية والعـــادات التقليديـــة، وكل ما تواطأ الناس عليه من هذه التقاليد، وهؤلاء الناس هم هـــذه الطبقة من أصحاب الشعر والغناء والســـكر واللهو والمجـــون مـــن أمثال بشار ومطيع بن إياس ويحيى بن زياد وأبي نواس ومســـلم بـــن الوليد ومن إليهم من هؤلاء الشعراء .

والغريب أن هؤلاء الناس – هؤلاء الشعراء بنوع خـــاص – كانوا قد برعوا في العربيـــة وعرفوها كما يعرفها أصحابها وقالوا فيها

الشعر، ولكنهم لم يرتفعوا أيام بني أمية لأنهم موال . وقد حاول بشار نفسه أن يرتفع فيها إلى جرير لعل جريراً أن يلتفت إليه فلم يحفل به جرير ولم يلتفت إليه. وحاول أن يمدح خليفة من خلفاء بني أمية فمدح وأخذ الجائزة ولكن أحداً لم يحفل به ولم يلتفت إليه لأنه كان من الموالي ولم يكن عربياً ولم يكن ذا قدر – عندما تمت هذه الثورة ونظر بشار، فإذا هو حر يستطيع أن يقول ما يشاء ويستطيع أن يفعل ما يشاء ويستطيع أن يرى نفسه كالعربي سواء بسواء بل يستطيع أن يستعلي على العرب شيئاً ، وأن يذكر أن أمته الفارسية كانت أسبق إلى الحضارة من الأمة العربية ، فهو يستطيع أن يفاخر العرب ، وأن يزعم أن قومه ليسوا أقل من العرب . وهو كذلك يفاخر بالفعل بقومه ويزعم أن قومه كانوا قريش العجم ، ولم يبق الأمر عند هذا الحد، وإنما تجاوز حدود الدين نفسها فلم يسرفوا على أنفسهم في اللهو والشرب والطرب والغناء والمجون فحسب ، ولكنهم خرج بعضهم على الدين نفسه ، فانتشرت الزندقة وانتشرت الآراء الفارسية. فالنار خير من آدم لأن النار خير من الطين، استطاع بشار أن يقول (الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار) ، واستطاع إذن أن يدعو جهرة في بعض شعره إلى عبادة النار التي كان الفرس يعبدونها قبل الإسلام والتي كان بعض الفرس لايزالون يعبدونها إلى ذلك الوقت . وكذلك تمت رحلة الفن ، ولكن هذا الفن لم يكد يبلغ العراق في رحلته تلك الطويلة التي استراح أثناءها في الشام وقتاً ما ، هذا الفن لم يكد يصل إلى العراق حتى وجد انتصار هذه الثورة ، فطغى على هذا الفن ما طغى على أهل العراق من هذا الظفر والانتصار واستباح أهل العراق لأنفسهم ما استباحوا ، ولا أكاد أرى تفسيراً لانقلاب العراق الفجائي من الجد الذي كنا نعرفه أيام الحسن البصري وابن سيرين وأيام هؤلاء العلماء الذين

كانوا يعلمون الناس دينهم في مساجد البصرة والكوفة ويجادلون في التوحيد وفي الفقه وفي السياسة ، لا أكاد أجد تفسيرا لتحول العراق فجأة من هذا الجد الصارم إلى هذا اللهو العابث إلا هذا التفسير الذي عرضته عليكم، وهو أن الفن الذي نشأ في الحجاز أيام الأمويين ، فن اللهو والغناء والاستمتاع بطيبات الحياة . هذا الفن الذي نشأ في الحجاز، وانتقل أيام يزيد وأيام ابنه الوليد إلى الشام قد فر بعد الثورة بالوليد، فر من الشام إلى العراق ، ولم يكد الموالي يحسون انتصار الثورة العباسية حتى مضوا بهذا الفن إلى أقصى ما كان يمكن أن يمضوا به إليه مما لم يعرفه العرب في الحجاز في المدينتين المقدستين .

هذه أيها السادة هي الرحلة الفنية التي أردت أن أقص قصصها عليكم ، وأرجو أن لا أكون قد أمللتكم ، وأرجو بعد هذا كله أن يتفضل علماؤكم بالتفكير في هذه الرحلة، وبالتفكير في هذا الفرض الذي أفترضه ، وأن يكون بين علمائكم وبين علمائنا في هذا الموضوع حديث متصل لا في هذا الموضوع وحده ، بل في هذا الموضوع وفي غيره من الموضوعات التي تتصل بالثقافة ، فأخص ما يمتاز به العالم العربي ، وأخص ما تمتاز به الثقافة العربية خاصة إنها ليست ثقافة إقليمية ، وإنها لا يمكن أن تقصر على جنس بعينه من الناس ، ولا على وطن بعينه من الأوطان ولا على جيل بعينه من أجيال الناس ، وإنما هي ثقافة إنسانية تتلقى من الأمم الأخرى كل ما تستطيع أن تتلقى فتسيغه وتتمثله وتجعله ملكا لها ثم تذيعه فتنفع به الناس ، لا تنفع به العرب وحدهم بل تنفع به العرب وتنفع به غير العرب أيضا ، وأنتم أيها السادة قد شارك وطنكم في هذا كله قديما ولابد له من أن يشارك فيه حديثا؛ أنتم شاركتم قديما

في نقل العلوم إلى أوروبا، وأنتم شاركتم في نقل العلوم إلى الأندلس والعلم العربي لا يمكن أن يقصر على العرب وحدهم فهو لم يلبث أن يصل إلى الأندلس حتى انتقل منها إلى الأوروبيين المسيحيين، وحتى كان مصدر النهضة الأوروبية الأولى، وأنتم كنتم الواسطة بين العرب وبين أوروبا، ثم أنتم كنتم الواسطة بين المغرب العربي وبين المشرق العربي، ولا أحب أن أتم هذه المحاضرة دون أن أذكركم بفضل عظيم لكم على مصر – ما أظن أن كثيراً منكم يفكرون فيه. من الذي أنشأ الأزهر في مصر – إنما أنشأه خليفة من خلفائكم، أنشأه قائد من قواد المعز عندما فتح مصر وأنشأ القاهرة وبنى فيها الأزهر ليكون مسجداً يؤدي فيه الخليفة الصلاة، ويدعى فيه لمذهب الفاطميين، ولم يلبث الأزهر بعد انتهاء الدولة الفاطمية أن أصبح موئل الثقافة الإسلامية في الشرق، وبفضل العلماء الذين تعلموا في مصر وفي الأزهر – في الأزهر الذي أنشأتموه أنتم – بفضل هذا الأزهر حفظت الثقافة الإسلامية في الشرق، كما أن الثقافة الإسلامية في الغرب إنما حفظت وبقيت لنا إلى الآن بفضل الزيتونة في تونس والقرويين في فاس. وإذن أيها السادة فليس بعد لهذه الأوطان التي حمت ثقافة المسلمين، وحفظت الثقافة العربية وأبقتها تراثاً محفوظاً مأموناً يستطيع المسلمون والعرب في هذه الأيام أن يحيوه وأن ينتفعوا به وينفعوا الناس، ليس بد لهذه الأوطان الثلاثة مصر وتونس وفاس من أن تتعاون في العصر الحديث على شؤون الثقافة، ليس بد من أن تتعاون في العصر الحديث على إحياء الثقافة كما تعاونت على هذا الإحياء في العصور القديمة – الأمانة العلمية والأمانة التاريخية وأمانة الآباء للأبناء وأمانة الأجيال العربية الحديثة للأجيال العربية القديمة تفرض هذا علينا جميعاً – وأحب أن أؤكد لكم مطمئناً كل الاطمئنان واثقاً كل الثقة – أحب أن أؤكد لكم أن هذا كله هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعاون سيتحقق بل أخذ يتحقق وأن الذي أتاح لتونس ما أتاح لها من هذا الاستقلال ، ومن هذه العـــزة والكرامة والذي أتاح لفاس مـــا أتيح لها من هذه العزة والكرامة ، والذي استطاع أن يحفظ على مصر كرامتها وعزتها ، ويحميها من العدوان الأجنبي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحرير بعض المفاهيم النقدية*

محمد بن مريسي الحارثي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) هذا البحث ، محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة بتاريخ ١٤١٥/٦/٣هـ الموافق 1994/11/6م.

الحُرُّ في اللغة ضد العبد ، وحرّره : أعتقه من ربقة الاستعباد ، وخلّصه مما يشينه ، أو يعوق حركته. والحُرُّ الخيار والفاضل من كــل شيء . وتحرير الكتابة : إقامة حروفها ، وإصلاح السَّــقط والخطــأ فيها، حتى تستوي وتستقيم[1] . وتحرير المفــاهيم : بيــان مــهماتها وحدودها . والفهم معرفتك وعلمك الشيء بالقلب[2].

وإذا ما حاولنا أن نحرر بعض المفاهيم النقدية تحريراً وظيفيــاً مبيّنين أبعادها وحدودها ؛ فإننا والحالة هذه مضطرون إلى النظــر في تلك المفاهيم من خلال جمودها أو فاعليتها في السياق النقدي العــام، وعلاقة هذا السياق بالمنظومة الفكرية التي نبتت على أرضيتها تلــك المفاهيم النقدية ؛ لأنه يُفترض في البُنى الفكرية التي يقــــوم علــى أساسها فكرٌ ما ، أن يكون بينها من الوشــائج والعلاقات ما يتيــح مبدأ التلازم والإنسجام بينها – سواء كان ذلك الفكــــر ربانيــاً أو بشرياً.

ومن هنا تصبح المفاهيم النقدية ذات صلة وثيقة بمادة الفكر الذي تنتمي إليه تلك المفاهيم .

وفي نقدنا العربي يتحقق كشف المفاهيم النقديــــة وتحريرُهــا وتحديدُ أبعادها في صورة مبيِّنــة كلما اقتربنا من المصــــدر المعــرفي الإلهي، الذي يعد قطب الحركة الفكرية العربية، حيث امتدّ أثر هـــذا

المصدر إلى العرب من غير المسلمين ؛ فحول هذا القطب الرباني تأصلت وظيفة اللغة ، ومن مادته تشكلت الذهنية العربية .

ونحن مطالبون باستمرار بتوسيع نظرتنا النقدية، وذلك بإعادة النظر دائما في منجزنا النقدي التراثي والآني من منظورنا العربي الخاص أولا ، ومما يتيحه لنا المنجز النقدي العالمي من فرصة الاسترفاد لما يوسع تلك النظرة ؛ وذلك لسببين يبدوان على درجة كبيرة من الأهمية .

يتمثل السبب الأول في أن التآليف التي صنفت في النقد العربي منذ أولية التأليف لم تهتم بتحديد ملامح المعيارية النقدية تحديدا دقيقا من حيث النشأة والمفهوم الوظيفي لتلك المعيارية ، فوصلت إلينا بعض المفاهيم النقدية في صور مبهمة لا تفصح عن شيء يذكر من مهماتها ؛ خاصة من وجهة النظر التطبيقية ؛ إذ ماتزال أكثر الآراء والمقاييس النقدية في حاجة إلى تحريرها وبيان وظائفها . خذ مثلا على ذلك مفهوم الكزازة التي وصف بها شعر الشماخ بن ضرار الذبياني . فالكز يعني الانقباض ، الذي يقابل الإنبساط ، والسماحة والبشاشة ، ويقال للجمل الصلب الشديد ، جمل كز . ورجل كز : أي قليل المواتاة . وكز الشيء جعله ضيقا ، وقوس كزة: لا يتباعد سهمها من ضيقها ؛ وفي الكزازة معنى التيبس .

ولعل شعر الشماخ قد اتصف بشيء من هذه الدلالات المعجمية؛ فقد كان الشماخ خشن الطباع لم تصقله الحضارة والمدنية برقتها ، فانعكس أثر ذلك على طبعه وعلى لغة شعره التي كانت تترسم مواطن الغريب ، مما يصعب هضمه وإدراكه على المتقبل . لقد اكتسب الشماخ هذه الخشونة من طبيعة الحياة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

البدوية التي كان يعيشها . ومّما يشير إلى خشونته وغلظته ، دعاؤه على ناقته التي حملته إلى عرابةَ الأوسي بالهلاك والموت وذلك في قوله من قصيدة يمدح فيها عرابة :

إذا بلّغتني وحملت رحلي عرابة فاشرقي بدم الوتين

فقدْ عدَّ كثير من النقاد والمهتمين بالشعر هذا الصنيع من الشّمّاخ بأنه سوء مكافأة من الشّمّاخ لناقته .

لقد كان الشماخ ثالث الأربعة من أهل الطبقة الثالثة من الشعراء الجاهليين عند ابن سلام ؛ وهم : النابغة الجعدي ، وأبو ذؤيب ، والشماخ ، ولبيد بن ربيعة[٣] . وقد انفرد الشماخ بين هؤلاء بأنه " كان شديد متون الشعر أشدَّ أسرَ كلام من لبيد "[٤] .

فالشماخ ولبيد يشتركان في قوة أسر الشعر ، لكن الشّمّاخ كان أشدَّ في ذلك من لبيد ، وهذا الذي حدا بالأصمعي أن جعل الشّمّاخ من الشعراء الفحول[٥] ، ولبيداً خارج دائرة الفحول[٦] وقد قابل ابن سلام بين الكزازة عند الشمّاخ ، وسهولة المنطق عند لبيد ؛ فشعر الشماخ " فيه كزازة ، ولبيد أسهل منه منطقاً "[٧] . وهذه المقابلة بين الكزازة والسهولة تقرّب لنا مفهوم الكزازة ، لتصل إلى مستوى الوعورة أو التوعّر في المنطق ؛ ومن معاني التوعّر التعسّر ، والبعد ، وصعوبة الوصول إلى الشيء . ومن هنا كانت الكزازة من معوّقات الاستجابة للشعر لدى المتقبل .

ومّما يشير إلى وثوق العلاقة بين التوعّر والسهولة في المنطق وبين الطبائع ما ذكره صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه من اختلاف أشعار الشعراء من حيث الرِّقة والصلابة ، والسهولة والتوعّر

" بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلْق ، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة "[8].

ومن اللافت للنظر أن صفة الكزازة التي وصف بها شعر الشّماخ لم تؤثر على ترتيب الشماح ضمن الطبقة الثالثة من الشعراء الجاهليين عند ابن سلاّم ؛ فقد اشترك معه لبيد في شدّة أسر الشعر ، ومع أن ابن ربيعة كان أسهل من الشماخ منطقاً ، وكان شعره رقيقاً ، إلا أن ذلك لم يشفع له في التقدم على الشماخ في طبقتهما ، مّما يوحي بأنّ الكزازة تأتي أحياناً لمجرّد الإخبار عن نبو النفس وجفاء الذوق في التعامل مع شعر الشماخ الذي لم تطوّعه الحضارة لمتطلبات الحياة الجديدة. أضف إلى ذلك أن شدّة الأسر في الشعر تأتي في مستويات متفاوتة ؛ فإذا جاء الأسر في درجة من الاعتدال، كان الشعر عذباً رقيقاً كما هو الحال في شعر لبيد ، وإذا مَتُن الأسر وقوي إحكامه ، وتجاوز المستوى المعتدل من الصنعة ، داخلته صفة الكزازة كما هو الحال في شعر الشّماخ .

هذا وقد جعل القاضي الجرجاني الكزازة صفة للألفاظ في حديثه عن اختلاف الشعر باختلاف الطبائع في قوله: " وترى الجافيَ الجلف منهم كزّ الألفاظ "[9] فألفاظه ، وعبارته الشعرية بعيدة التناول تحتاج إلى بسطٍ وتقريب . وقد تكون الكزازة صفة من صفات المعاني إذا كان الشاعر يمتدح تجاربه من عالمٍ منبتٍّ عن عالمه الحقيقي .

والمتتبِّع لشعر الشماخ يجد فيه لغوة القوة ، والتحدّي ، والمواجهة والاعتداد بحياة الشماخ القاسية ، وقد امتدّ هذا الاعتداد إلى ثقته بشعره ، فلم يكن شعره محل اهتمام منه ، من حيث صقله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتهذيبه ، وتنقيحه ، ولم يكتف بهذا القدر من عدم الاهتمام بشعره بل أكثر مما تطلّب الغريب جبلةً في طبعه أو تباصراً به .

وقد تمحور شعره أكثر ما تمحور حـــول وصـــف القـــوس والحمر، فلا غرابة إذا وجد ابن سلام في شعر الشمّـــاخ شيئـــاً مـــن التوعّر وبعد النجعة . فقد كان ذو الرمة يلتقـــي مـــع الشمـــاخ في الاهتمام بوصف البيئة البدوية ، وآثارها الدارسة في عصر تطـــوّرت فيه الحياة، وصُقلت فيه الأذواق، وهذا الذي أخّـــر ذا الرمـــة عـــن الشعراء الفحول ، خاصة في غرضي المديح والهجاء .

ومن المفاهيم النقدية المبهمة التي تحتاج إلى معالجة تفصح عن قيمتها الوظيفية – رقّة حواشي الكلام التي وصف بها شعـــر لبيـــد ، وشدّة متون الشعر ، وهما مفهومان يتصلان بالجـــانب الصيـــاغي في الشعر ، ووصفهم شعر لبيد بأنه رحى بزر ، ووصف بعض الأشعـــار بأنها ملس المتون قليلة العيون ، وهي الأشعار التي تخلو مـــن المعـــاني النفعية ، والأمثال السائرة . ومن ذلك وصف شعر الشعراء المطبوعين عامة بأنه كثير الماء والرونق . ولعلّهم كانوا يقصدون بكثرة الماء ذلك الإسماح الطبعي المتّصف بالسهولة والسلاسة إنتاجـــاً وتقبُّـــلاً ، أمـــا الرونق : فهو أول كل شيء ، ومن معانيه : ماء السيف ، وصفـــاؤه وحسنه ، وهذا مؤشّر واضح على أن عطاء المواتاة الغريزيـــــة منـــذ الوهلة الأولى خيرٌ ممّا ينتجه الكد والمجاهدة .

أما السبب الآخر الذي يدفع إلى أهمية تحرير المفاهيم النقدية فيتمثّل في هذا الخط الملموس بين حدود المفاهيم النقدية ، من حيـــث تداخلها ، واستخـــدام مصطلح مكان غيره ، وتوظيـــف المعيـــار النقدي الواحد مثلاً في سَبْر الشيء وضدّه .

وهذا يدفع الناقد البصير إلى معرفة مواطن الالتقاء ، ومواضع الفروق بين المفاهيم النقدية، حتى إذا ما استخدم الناقد مفهوماً نقدياً استخداماً صحيحاً وسليماً من كل شوب ، كان وصفه للظاهرة الأدبية ، وصفاً متسماً بالدّقة الموصلة إلى سلامة النتائج، وحسن التقويم والتقدير .

ولقد تداخل مفهوما الغموض والعمق عند كثير من النقاد والمهتمين بالدراسات الأدبية قديماً وحديثاً ، مستخدمين مفهوماً مكان آخر ، فاضطربت مواقفهم النقدية حول ظاهرة الغموض .

فقد استخدم بعض البلاغيين والنقاد العرب القدماء مفهوم الغموض في أكثر من معنى . فقد جاء الغموض عندهم بمعنى مخالفة التوقّع عند السامع ، وبمعنى التعريض كما أشار إلى ذلك ابن طباطبا[١٠] وقد ورد عند قدامة بن جعفر بمعنى الإنغلاق ، وعدّه من عيوب الشعر[١١] . واستخدم الآمدي والقاضي الجرجاني الغموض في معنيين : الأول بمعنى التكلف ، والآخر بمعنى الدقة واللطافة في التعامل مع المعاني[١٢] . ولم يخرج البلاغيون والنقاد المتأخرون بعد القاضي الجرجاني عن هذا المفهوم المزدوج للغموض، إذ التكلف ، والإنغلاق والتعقيد غموض غير مرغوب فيه ، أما اللطافة والدقة ، والندوة والغرابة في المعاني فذلك غموض مرغوب فيه ، لأنّه ينجلي للمتقبّل ولو بعد حين .

وهكذا المستوى من الغموض الذي ينجلي بعد إجالة النظر وإعمال الفكر يحمل في مفهومه هذا موته وعدميته ، ليُحلّ محله مفهوم العمق . إذ من معاني العمق ؛ طلب الأمر في أقصى غاياته ، ولكل غاية حدود تتدرّج بين المثاليّة والوسطية ، والدونية ، يقال

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجل عمقي الكلام ؛ أي لكلامه غور ؛ والمتعمق : المبالــغ في الأمر ، المتشدّد فيه الذي يطلب أقصى غاياته .

وعلى هذا فالعمق هو الوصول إلى أقصى غاية ؛ وهذا يمثّــل بلوغ الغاية المثالية في الصنعة ؛ لأنه لم يتجاوز أقصى الغاية إلى مــا لا غاية ، أو إلى ما لا نهاية ؛ ولم يقف عند حد الوسطية من الغايــات ؛ كما أنه لم يوض بالانحــدار إلى المســتوى الدوني من الغايات ، بــل ارتفع عن ذلك كله إلى بلوغ المثال .

إن الذين يزعمون أن الغموض جُزء جوهري في بنية الشعر ، إنّما ينطلقون في زعمهم من مواقف ذهنيــــة بحتــة ، لأن الذيــن ذهبــوا إلى تبني ظاهرة الغموض في الشعر والاحتفــاء بهــا كــانوا ينطلقون من مذاهب تأويلية ينتمون إليها ، كعلماء الأشاعرة والمعتزلة الذين يعتمدون العلل في التأويل وكالفلاسفة الذين يحتفون بإنجــازات العقل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا وجدت بعض أصحاب هذه المذاهب التأويليــة يحتفــي بالغموض في بنية النص الشعري ، فاعلم أنه يراعي في هذا الاحتفــاء مذهبه العقلي في تأويل النصوص .

ولقد ذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى شيء مما ذهب إليه أصحاب العلل التأويلية فيما يخص ظاهرة الغموض ، جاعلين هـــذه الظاهرة جزءاً جوهرياً في بنية الخطاب الشعري؛ دون أن يتنبّــهوا إلى أن لكل علم ولكل فن ضوابطه التي لا تقبل مثل هذه الادعاءات التي تحاول أن تخترق دائرة تلك الضوابط لتنفذ إلى فضاءات بعيدة هـــي أقرب إلى الفوضى منها إلى الانضباط .

ومثل ما خلط بعض النقاد والدارسين بين مفهومي الغموض والعمق استخدم بعض الدارسين المعاصرين مفهوم عمود الشعر العربي

وصفاً لشعر الشطرين ، في مقابل شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، واصفين شعر الشطرين مرّة بالشعر العمودي وثانية بالشعر الخليلي ، وثالثة بالشعر التقليدي .

وهذا الجهل المركب المشين يدلك على أن أمثال هؤلاء المخلّطين لا يتمتعون بالثقافة النقدية الحقّة ؛ ومن ثمَّ فإنهم ليسوا مؤهلين لتطوير وعيهم النقدي ، فهم يتحدثون دائماً عن أشياء لا يعرفونها . لأنهم بهذه الأوصاف لشعر الشطرين يجعلون الاختلاف الشكلي بينه وبين شعر التفعيلة اختلافاً موسيقياً مختصاً بالوزن ؛ ولم يتنبّهوا إلى أن قواعد عمود الشعر العربي قد عالجت بنية الخطاب الشعري العربي في جوهره وليس في شكله العروضي . كما أنهم لم يتنبّهوا إلى أن شعر الشطرين وشعر التفعيلة متفقان موسيقياً فيما يخص اشتراكهما في الوحدة الإيقاعية الواحدة ؛ إذ لم يطرأ على هذه الوحدة من تجديد سوى عملية التوزيع ، والتداخل ، والجمع بين عديد من الوحدات الإيقاعية من بحور متعدّدة في نص شعري واحد: خاصة وحدات البحور الصافية ذات الوحدات المتكررة . هذا فيما يخص الإيقاع الموسيقي لشعر التفعيلة كما تتطلبها وحدة السطر، أو وحدة الجملة الشعرية .

أضف إلى ذلك أن أبواب عمود الشعر العربي ليست معايير جامدة تقف عند مرحلة من مراحل الشعر العربي ، أو عند شكل من أشكاله ، فهي مازالت قادرة على ممارسة مهماتها ، وتفعيل وظائفها النقدية في النص الشعري العربي المعاصر أياً كان شكله ، لسبب واضح هو أن معياريَّتها النقدية تتجذّر في أسسها النظرية في مادة الفكر العربي ، وتنسجم في إجراءاتها التطبيقية مع أسس الخطاب الشعري العربي فكراً ولغة .

كما أن نسبة شعر الشطرين إلى الخليل بن أحمد نسبة ليست دقيقة . فجهود الخليل بن أحمد قد انصبّت علـى ميزان الشعـر العروضي ، فرصد بحسّه ، وبملاحظته الدقيقة من خـلال استقرائه للشعر العربي في عصره بحور الشـعر المعروفـة ، وصنّفـها عـدداً ونوعاً؛ ووجد أن الشعر العربي منذ القدم حتى عصـره لم يخـرج في أوزانه عما رصده وصنّفه إلا ما استدركه عليه الأخفـش في البحـر السادس عشر وهو بحر المتدارك .

فالخليل بن أحمد ليس مبتكراً ولا مخترعاً للأوزان الشعرية لأن المخترع للشيء هو الذي يبتكره على غير مثـال يحتذى ؛ وهذا ليس انتقاصاً من مكانة الخليل العلمية، فهو من أبرز العلماء الذين أصّلـوا علوم العربية نحواً ولغة وعروضاً ، وقد أقرّضه كثير من العلماء .

لقد كان العرب ينظمون أشعارهم وهم يستنبطون في حسِّهم الموسيقي قوانين تلك الأوزان . فالذين كانوا يعربون الكلام إنشـاءً وترديداً ، ونظـراً سليقة ؛ كانوا يدركون قوانين الصنعة العروضيـة حساً وذوقاً .

إن نسبة شعر الشطرين إلى الخليل في مقابل شعر التفعيلـة ، قد حصرت المفارقات بين الشكلين في الوزن وحده، وقد أشرنا قبـل ذلك إلى أن الشكلين متفقان في اشتراكهما في الوحـدة الإيقاعيـة الواحدة ، كما أن تفسير وتقويم أي شكل من أشكال الشعر مـازال يعتمد على أسس هي من صميم أبواب عمود الشعر العـربي ، وأن صفات الألفاظ ومقاييس المعاني التي رصـدها أصحـاب عمـود الشعر، مازالت هي مادة القراءة لشعر التفعيلة ، وإذا كانت هنـاك معيارية خاصة بشعر التفعيلة مستقلة عن معيارية عمـود الشعـر أو

ذات صلة بها فلماذا لا يفصح عنها أولئك الذين يفرقون بين الشكلين متماثل الشطرين والحر .؟ وهل بالإمكان تأسيس عمود جديد لشعر التفعيلة.؟.

أما وصف شعر الشطرين المتماثلين بالشعر التقليدي سواء كان الشعر قديماً أو حديثاً ؛ فإن الشيء لا يقلّد ذاته . وإذا كانت المشاكلة العروضية تعد تقليداً فهل بإمكاننا أن نطلق على شعر التفعيلة الشعر التقليدي في اعتماده الوحدة الإيقاعية الواحدة ميزاناً له مقلّداً شعر الشطرين في ذلك الاعتماد . إن شعر التفعيلة وإن كان قد التزم بوحدة العروض العربية فإنه قد قلّد الشعر الغربي في توزيع وحداته العروضية بين السطر والجملة ، وهذا تقليد مستورد وليس تقليداً محلياً . فهل يحق لنا أن نطلق عليه وصفاً الشعر التقليدي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد أشرنا إلى عملية الخلط في استخدام مفهوم عمود الشعر في غير مكانه ، ولعلّه من المناسب أن نتناول بنية واحدة من بُنى الباب الأول من أبواب عمود الشعر . فالباب الأول من هذا العمود يعالج شرف المعنى وصحته وسنسلّط الضوء على البنية الأولى من هذا الباب وهي شرف المعنى؛ محرّرين مفهوم هذه البنية من وجهة النظر التكوينيّة للنص الشعري ؛ لأن هذه البنية عنصر من العناصر التكوينية التي يقوم عليها النص الشعري، واضعين في الاعتبار علاقة هذا العنصر التكويني في الشعر بمادة الفكر العربي في طبيعتها وفي منهجها . لقد جاء الشرف هنا صفة للمعنى ، والمعنى عند القدماء لا يماثل التجربة في النقد الحديث بمفهومها الشمولي ، وإنما يأخذ منها بعض متعلقاتها ، وذلك عندما يشير إلى الفكرة أو الموضوع الجزئي الذي يتضام مع غيره من الموضوعات الجزئية الأخرى،

مكوّناً بذلك التضام وحدة موضوعية. فقد كان اهتمام النقاد القدماء منصباً على وحدة البيت – فقالوا : بيت القصيد ، وأمدح بيت، وأهجى بيت، وأغزل بيت ؛ ونظروا في معاني الأبيات البعيدة ، والنادرة ، والغريبة ، والسائرة ؛ ثم أشاروا إلى ابتداع المعاني، وابتكارها ، والسبق إلى استخراجها من مدافنها، متخذين من قيمة المعنى في ذاته أساساً يبنون عليه تصوراتهم للمعاني الجيّدة ، وتمييزها من المعاني الرديئة ، ومقارنة المعاني الابتداعية ، أو الاتباعية بمعاني المتقدمين لبيان مواطن الجِدّة ، أو الموافقة للمتقدمين في معانيهم.

ونريد بالمعنى الغرض الذي يريد المتكلم أن يعرضه من خلال الوسيط الفني إثباتاً أو نفياً لذلك الغرض . وطُرق الأداء المؤدية إلى مقاصد الكلام هي التي تحدث التأثيرات المختلفة في الغرض الواحد أو الأغراض العديدة . وتتجذّر مادة " عنا " في أكثر دلالاتها المعجمية حول النصب ، والغلبة ، والمشقّة ، يقال : عنا يعنو : إذا أخذ الأمر غلبة ، وعنوت الشيء : قصدته وأظهرته ، وأخرجته ؛ ومعنى كل كلام مقصده[١٣].

وقد حدّد المرزوقي في شرح الحماسة عياراً للمعنى ، ولم يشر إلى عيار شرف المعنى ، وعيار المعنى عنده " أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والإصطفاء مستأنساً بقرائنه ، خرج وافياً ، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته"[١٤].

وهذا العيار يحدّ من مهمّة الخيال ، ومن قضية تعدّد وتباين النوازع النفسية في تعاملها مع الحدث المحرّك لها .

إن هذا المعيار لم يترك للموقف الانفعالي فرصة الإسهام في

تفسير النص وتقويمه ، إلى جانب الذهن الذي انفرد بعمليتي القبول والرفض ، والذهن لا يقبل إلا ما كان نافعاً مفيداً .

أما الشرف فإن من معانيه : العلو ، واكتساب المجد ، واستواء الخلقة ، والوصول إلى بلوغ الغاية في كل ما هو حسن ومفيد[١٥] ؛ وقد امتدّت هذه العراقة في تأصيل مفهوم الشرف إلى الصفات الفضائلية ، فتقديم الإنسان أو احتقاره يتم تبعاً لطبيعة سلوكه السوي أو غير السوي .

وعلى هذا الأساس تتناول الدلالة المعجمية للشرف استواء الخلقة. ومن ذلك استواء الصنعة فيما أبدعه الخالق سبحانه وتعالى، ثم فيما أنتجه الإنسان من فنون الصنعة المادية والفكرية .

ومن هنا فالفرصة مواتية لنا في أن نتوسّع في تحريرنا لمفهوم شرف المعنى ؛ وأن نديرَ تناولنا لهذا التحرير من خلال محاور ثلاثة ، يحاول كل محور منها أن يسهم في تحديد مفهوم شرف المعنى ؛ وهذه المحاور هي : استواء الصنعة الشعرية بمفهومها الفني أولاً ؛ وابتكار المعاني ، والسبق إلى استخراجها أو توليدها بما يزيد على معاني المتقدمين ثانياً . وأخيراً المفهوم النفعي للشرف .

ويكاد يجمع النقاد العرب قديماً وحديثاً على أن المقصود بالمعنى الشريف لا يخرج عن دائرة استواء الصنعة الشعرية بمفهومها الفني . فأشعر الناس عند الأصمعي " من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه حسناً ، ويأتي إلى المعنى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً"[١٦] . وقد كرر قدامة بن جعفر هذا الموقف في كتابه نقد الشعر .

ويتضح ذلك الإجماع على فنية الشرف من خلال تعريف

الشعر عند النقاد ، حيث أكد ذلك التعريف علـــى أهمّيّـــة الصنعـــة والمعاناة لإحداث الإنفعالات ، وبعثها على الإنتمــــاء إلى الفـــن ، وتوثيق العلاقة بين جوهر الشعر وفنون الصناعات الـــتي تعكـــس في تشكيلها صورَ الوجدانات ، ونوازعَ النفوس ؛ فلم يعد الشعر في نظر أكثر النقاد بأنه لفظ موزون مقفى يدل على معنى . فقـــد تجـــاوز مفهوم الشعر هذا المفهوم الشكليَّ البحت ، وأخـــذ يفتّـــش في روح الشعر ، من خلال صناعة الشعر وثقافته ، فنشـــأت قضية الانحيـــاز إلى أهمية الصياغة في بناء النص الشـــعري ، وظهرت فكـــرة عـــزل الدين عن الشعر ، وأنّ الإعجاب بالشعر أمر مستقل عن معتقد قائله، على أن النقاد الذين مالوا إلى أهمية الصيـــاغة من وجهـــة النظـــر الجمالية، أو الذين قالوا بعزل الدين عن الشعر ، لم يـــهدفوا مـــن موقفهم ذاك إلى إطراح الجانب الغائي في التجربة الشعرية من حيـــث أهميته بالنسبة لوظيفة الشعر . فقد كان الجاحظ يعـــد علـــى رأس الذين يهتمون بالصياغة، لكنه كان يهتم بشعر الحكمـــة والموعظـــة البليغة[١٧] . وكان يوصي بتجنب المعاني الحقيرة الفاسدة[١٨] . ويـــرى أن "اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح "[١٩] .

وتجد مثل هذا الاهتمام بالمرجعية المعرفية عند غيره من النقاد، لكن المفيد عند كثير من النقاد يأتي في درجة تلي درجة الممتع ، وكأن هناك شيئاً من التردد حول جدوى القيم المعرفية في النص الشعري .

غير أن هذا الاهتمام بالجانب الممتع من الشعر لم يصدر عـــن مشروع جمالي في حركة النقد العربي، لكن ذلك الاهتمام يصلـــح أن يكون نواة يتأسس على هديها مشروع جمالي خاصة عند أولئك النقاد الذين ألحّوا كثيراً على أهمية الصياغة ، التي تعدّ مصدر المتعة ومنـــاط القيم الأدبية .

ويبدو أن تردد بعض النقاد العرب القدماء حول جدوى القيم المعرفية في الشعر ، وعدم قدرتهم على تأسيس مشروع جمالي كان ينبع من عدم وضوح الرؤية حول تحديد مساحة الممتع والمفيد في مفهوم الشعر ووظيفته ؛ وأنهما قيمتان متلازمتان لا يمكن بحال من الأحوال إطراح إحداهما على حساب الأخرى .

وأضرب مثالاً واحداً على صورة ذلك الاضطراب في الرؤية الممتدّة بين الممتع والمفيد . فقد اختلفت مواقف مجموعة من النقاد حول أبيات الحجيج المشهورة التي نسبت لأكثر من شاعر :

ولمّا قضينا من منى كل حاجة	ومسّح بالأركان من هو ماسح
وشُدت على حُدب المهارى رحالنا	ولا ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطي الأباطح

فقد عدّها ابن قتيبة ، وأبو هلال العسكري والباقلاني[٢٠] : من الشعر الحسن الذي يحلو لفظه وتقل فائدته . فنظروا إلى الفكرة النفعية ولم يتنبّهوا إلى الصورة التي هي مناط الجمال في الشعر .

أمّا ابن طباطبا وعبدالقاهر الجرجاني فقد تنبّها لأهمية الصورة واستجادا معنى الأبيات ، على أنه معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر[٢١] .

ولا يفوتني أن أضرب مثالاً آخر حول اضطراب الرؤية في دائرة واحدة من دوائر ركائز النص الشعري ، وهي دائرة الممتع فقد وازن القاضي الجرجاني[٢٢] بين قول أبي تمام في الغزل :

دعني وشربَ الهوى يا شارب الكاسي	فإنّني للذي حُسِّيتُه حامي
لا يوحشنّك ما استعجمت من سقمي	فإنّ منزله من أحسن الناس
من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي	ووصل إلحاظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأميل الرجاء إذا	ما كان قطع رجائي في يديْ ياسي

وقول الصمة القشيري :

أقـول لصـاحبي والعيـس تهـوي	بنـا بـين المُنيفـة فالضِّمـار
تمتّـع مـن شميـم عـرار نجـدٍ	فمـا بعـد العشيّـة مـن عـرار
ألا يـا حبَّـذا نفحـاتُ نجـدٍ	وريّـا روضـه رغـبّ القطـار
وعيشُـكَ إذ يَحُـلُّ القـوم نجـداً	وأنـت علـى زمـانك غـير زار
شـهورٌ ينقضـين ومـا شعرنـا	بأنصـاف لهـنّ ولا سِـرار
فأمـا ليلُهـنَّ فخـيرُ ليـل	وأقصـرُ ما يكون من النهـار

فقد رأى القاضي الجرجاني أن جدّد المعاني الغزلية في شعر أبي تمام ، ودقّةَ صنعتها ، وحسنَ استعارتها ، ومتانة إحكامها ، لم يشفع لها بالتفوّق على أبيات القشيري، والذي أهل أبيات القشيري بالتقدم في نظره ، بعدُها عن تعميق الصنعة ، وقربُ تناولها ، وسهولتُها . ولعل الموقف الانطباعي الشخصي الذي حدا بالقاضي الجرجاني إلى إصدار مثل هذا الموقف النقدي ؛ فقد وجد في أبيات القشيري من سورة الطرب، وارتياح النفس ما لم يجده في أبيات أبي تمام ، فقدّم وصف المشاعر عند القشيري على تصويرها عند أبي تمام.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا كان الشرف في محوره الفني يعني طريقة صوغ التجربة الشعورية بحسب تصور الوجدان لها ، وبحسب طبيعة وقوة المهيئات الطبيعية حتى تصل تلك التجربة إلى المتقبل في صورة مؤثرة ؟ فإن المتقبّل له إمكاناته الاستقبالية الذوقية والذهنية التي ستتعامل مع المعطى الإبداعي حسب قدراتها التأهيلية ذوقياً وذهنياً ، وهذه الإمكانات الاستقبالية تختلف من متقبل إلى آخر .

غير أن الإنحياز إلى مبدأ السهولة هو الذي جعل خير أبيات الشعر عند النقاد البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته ، والبيت الذي يسابق لفظَه معناه ، والمنظوم الذي يخرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته ، واستوائه .

كما أنهم جعلوا مراعاة العرف والمواضعات العامّة فيما يخص المثل الأعلى للصفات تتحكم في بنية الممتع والمفيد معاً ؛ وتنحرف بمهمّة الممتع خاصة عن خصوصيتها إلى غيرها من أسباب الاستدعاءات الخارجية التي تؤثر على قيم الشعر الخالص .

فقد عابوا على امرىء القيس قوله يصف فرسه :

وأركب في الرّوع خيفانة كسا وجهها سعف منتشر

لأن الفرس التي تسبق في العرف تكون حصّاء . ظنّاً منهم أن كثرة الشعر في مقدمة الرأس يعوق الفرس عن الحركة السريعة ، دون أن يتنبّهوا لصدق التجربة ، فقد تكون الفرس شعراء ولا يعوقها ذلك علن الحركة السريعة؛ فقد نظروا إلى وصف الفرس ولم ينظروا إلى صدق التجربة .

لقد كان الشرف بمفهومه الفني قميناً أن يؤسس اتجاهاً جمالياً في النقد العربي لو أنه استثمر الآراء والمواقف النقدية التي تصلح لاستنبات مثل هذا المشروع عند أصحاب الصياغة من النقاد ، خاصة أولئك الذين اهتموا بدراسة الصورة الفنية ، وتوسعوا في دراستها ، من أمثال الجاحظ، وقدامة بن جعفر والآمدي ، والقاضي الجرجاني وغيرهم .

غير أن الذي حدث أن النقاد قد انطلقوا في تأصيلهم للشرف بمفهومه الفني من مفهوم بلاغة الكلام ، ذلك المفهوم الذي يهتم بعملية إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ ، مهما كانت طبيعة ذلك المعنى من الرفعة والضّعة والحسن والقبح . "والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصّة ، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامّة ، وإنما مدار الشرف على

الصواب ، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقـام من المقال"[٢٣].

وتتعلّق قضية الابتكار التي تمثّل المحور الثاني من محاور شرف المعنى بعملية السبق إلى المعاني ، واختراعها وابتداعـها وتوليدهـا . والابتكار ينبىء عما يتمتع به الشاعر من دقة الملاحظـة ، وسـعة الأفق، وحسن التصرف والتلطف في الوصول إلى مقصـده ، وقـوة ملكته الإبداعية ، وفطنته المائزة . ومن هنا يكـون الابتكـار مـن خصائص التفرّد المعدودة للشاعر المحسوبة في رصيده الشعري .

ومن اللافت للنظر أن هناك تداخلاً في مفـاهيم الابتكـار والابتداع والاختراع ؛ غير أن هذه المفاهيم قد اجتمعـت في معـنى الأولية ، وهي أولية لا تعني دائماً تقدم السابق على اللاحق فيما يخص قيم الشعر ، إذ إن قيم الشعر الأدبية والمعرفية لها معاييرها الخاصة بها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كان امرؤ القيس من الشعـراء المحظوظـين في ظـاهرة الابتكار ؛ ويبدو أن هذه الحظوة جاءته من عَدِّه أوّل شـاعر عـربي ظهوراً في تاريخ الشعر العربي ؛ وهذه الأولية التاريخيـة جعلتـه أول مبتدع ، ومن جاء بعده محتذٍ لمعانيه ومتبع لها .

فمن ابتكاراته وصف بعض مغامراته العشقية ، وكيف أنـه نهض إلى محبوبته في رفق ، وفي حـال تشبه حركة حبـاب المـاء عندما يعلو بعضه بعضاً وذلك في قوله[٢٤]:

سمـوت إليها بعـدما نـام أهلـها ... سمـو حبـاب الماء حالاً على حـال

ثم أتى في القصيدة نفسها بتشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد

مما جعل بعض البلاغيين والنقاد يقيسون تشبيهات المتأخرين على ذلك التشبيه وهو قوله :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها العُنّاب والحشف البالي

وكان من مشاهير الشعراء الإسلاميين الذين عرفوا بشرف الابتكار بشار بن برد ، وأبو نواس ، وأبو تمام .

فمن ابتكارات بشار قوله المشهور(٢٥):

أمن تجنّي حبيب راح غضبانا   أصبحت في سكرات الموت سكرانا
لا تعرف النوم من شوق إلى شجن   كأنما لا ترى للناس أشجانا
أوَدُّ من لم يُنلني من مودّته   إلا سلاماً يرد القلب حيرانا
يا قوم أذني لبعض الحي عاشقةٌ   والأذن تعشق قبل العين أحيانا

وقوله(٢٦):

كأن مُثار النقع فوق رؤوسهم   وأسيافنا ليل تهاوي كواكبه

وقد كان أبو نواس للمحدثين في نظر أبي عبيدة كامرىء القيس للمتقدمين فيما يخص ظاهرة الابتكار ؛ خاصة وصفه للشراب، وسقاته، ... وكؤوسه ، وشاربيه، حتى عرف بذلك في عامة شعره؛ وله في تصاوير الكؤوس معنى لم يسبقه إليه أحد ، وهو وقوله(٢٧):

تدور علينا الراح في عسجديّة   حبتها بألوان التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها   مهاً تدّريها بالقسيِّ الفوارس
فللخمر ما زُرّت عليه جيوبها   وللماء ما حازت عليه القلانس

أما أبو تمام فقد ذكر الصولي أنه " رأس في الشعر مبتدىء لمذهب سلكه كل محسن بعده ، ينسب إليه ، ويقفّى أثره"(٢٨). وهو من شعراء المعاني ، وقد أشار إلى ذلك في قصيدة يمدح فيها الواثق ، ومنها(٢٩):

جاءتك من نظم اللسان قلادةٌ سمطان فيها اللؤلؤ المكنون

...

أما المعاني فهي أبكار إذا نُصّت ولكنّ القوافيَ عُونُ

ومن جيّد ابتكاراته قوله[٣٠]:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيبُ عَرف العود

وقد عُرف أبو تمام بتعميق معانيه حتى وُصف بأنّه قدوة أصحاب المعاني . غير أنه لا يكاد يخلو شعر شاعر مشهور من معنى مبتكر لم يسبق إليه .

أما ظاهرة التوليد وتوارد الشعراء على المعاني ، وأخذ الخالف عن الغابر فقد استأثرت بجهود النقاد الذين رصدوا ذلك التوارد في قضية الموازنات أولاً ، ثم في قضية السرقات ، ولا يخلو كتاب من كتب النقد القديمة من الإشارة إلى ظاهرة الاشتراك في المعاني ، والإشادة بمن تلطّف وزاد في المعنى ، والانتقاص ممّن قصّر عن ذلك. جاعلين للسابق فضل الريادة ، وللاحق فضل الزيادة .

أمّا مفهوم الشرف النفعي فإن أكثر النقاد العرب خاصة المعاصرين منهم ، يرون أنّ النقد العربي القديم ليس فيه " ما يشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمي الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محدّدة "[٣١] أو أنهم قصدوا من المعنى الشريف الدعوة إلى خلق كريم ، ولكنهم وجدوا فيه ما يشير إلى عكس ذلك[٣٢].

ونحن عندما نجعل الشرف بمفهومه النفعي محوراً من محاور شرف المعنى لا نريد أن ننحرف بمهمة الشعر عن وظيفتها الجمالية أو طبيعتها الانفعالية ، التي لا يكون الشعر شعراً إلا بتحقق

هذه الوظيفة، التي تميز الشعر ضمن عناصره الأخرى عن أي قـــول نفعي مباشر ؛ إذ الفصل بين عناصر النص الشعـــري ومكوّناتـــه في أبعادها الجمالية والمعرفية يخرج النص عن دائرة الشعر الخـــالص إلى دوائر أخرى لا تمت إلى الشعر بصلة . فالقصيدة لا ينظـــر إليـــها في بنيتها على أنها شكل ومضمون ، بل على أنها مجموعة من العنـــاصر المحكومة بعلاقات من التنظيم المتقن الذي يأخذ بعضه بحجز بعض .

ومن هنا فالنظر إلى أي عنصر في النص بمعزل عن العنـــاصر الأخرى لا يتيح رؤية العمل الفني رؤية متكاملة .

ولما كان الشعر يستمد موضوعاته من حوادث الحياة ، فإنـــه لا يمكن بحال من الأحوال ، أن نستبعد أهمية الموضوع مـــن نسيج التجربة الشعرية ، وما يرتبط به من عنـــاصر أخـــرى ؛ حـــتى وإن استأثرت قضية الانفعال الجمالي المرتبط بالشكل بنصيب وافـــر مـــن عملية الإنجذاب ، والإستجابة للنص ؛ إذا ما عرفنا أن الشكل يمثّـــل عنصراً من عناصر الموقف الجمالي بعامة؛ وذلك إذا نظرنا إليها علـــى أنها عناصر غير تكوينية ونظرنا إلى العناصـــر التكوينية للنص علـــى أنها بنية من بنى النص ، لا تكتسب مشـــروعية اندماغها مـــع بـــنى النص الأخـــرى ، إلا في حالة النظـــرة المتكاملة لمقوّمـــات النـــص عامة، في رؤية تقويمية واحدة ، تشمل التكوينيَّ والجماليَّ معاً .

ويبدو أن حل إشكالية شرف المعنى مـــن حيـــث فضائليتـــه وضدّها فهل تتم لو أن هنـــاك اتفاقاً على تحديـــد مهمـــة الشعـــر ووظيفته. فهل الشعر يعلّم ويهذّب.؟ أم أنه مجـــرد متعة وتسلية .؟ أم أنه يمتع ويفيد في آن واحد ؟.

إن اتفاقاً على أيٍّ من هذه الأسئلة لم يتم ؟ لاختلاف النقاد في

مشاربهم، وأذواقهم ، ومرجعياتهم المعرفية ، غير أن أكثر النقاد قـد يميلون في إجاباتهم على الأسئلة السابقة إلى أن الشعر يمتع ويفيد في آن واحد ، مع اختلاف فيما بينهم في تقديم إحـدى هاتين الركـيزتين على الأخرى في الأهمية .

والإمتاع الذي نريد لا يعني أن الشعر تسلية ولهو ؛ كمـا أن الإفادة لا تعني أن يكون الشعر درساً في المواعظ والأخـلاق ، وإن كان من حقّه أن يتناول ذلك بمنطقه لا بمنطق المفيد من المواعظ .

فالشعر له علاقة وثيقة بالمعرفة ، غير أن له طريقته الإيحائيـة الخاصّة في تعامله مع المعرفة .

وإذا كان مدار الشوف في تناول المعاني عند جيـل النقـاد العرب يعني في الغالـب بلوغ الغاية في إجادة الصنعـة الشعريـة ، بصرف النظر عن فضائلية المعنى وضعته ، فإن هذا لا يعـني إطـراح مبدأ الخيرية في الشعر ، وتبنّي مبدأ الشريّة فيه ؛ لأن هذا مما لا يقـرّه عقل ولا تألفه جبلّة ، ولم يصرّح بذلك ناقد قط .

لقد كان مفهوم الأدب عند العرب يحمل في معنـاه بـذور الفضيلة، فالأدب هو ما يتأدّب به الأديب من الناس ، سُمِّي به لأنـه يأدب الناس إلى المحامـد ، وينهاهم عن المقابح ؛ وهو ملكة تعصـم من قامت به عمّا يشينه ؛ والأدب يقع على كـل رياضـة نفسـية محمودة، يتخرج بها الإنسـان في فضيلة من الفضـائل ، كمـا أن معانيه، القول والفعل المحمودان ، وحسن التناول في كل أمر[٣٣] .

وقد رأى ابن خلدون " أن فن الشعر بين الكلام كان شريفاً عند العرب ، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبـارهم ، وشـاهد صوابهم وخطئهم ، وأصلاً يرجعون إليه في الكثـير مـن علومـهم

وحكمهم "(٣٤). وكان ابن خلدون يرى أن الشعر الذي لا يفيد شعر مبتذل. فالشرف إنما لحق الشعر في نظر ابن خلدون ، لما استودعت العرب في شعرها من المعارف ، وهذا تأكيد من ابن خلدون على نفعيّة الشعر .

وإذا ما حاولنا أن نجعل للأخلاق والقيم المعرفية النفعية عامة دوراً في تحرير وتحديد مفهوم شرف المعنى ؛ فإننا واجدون هذه الصفة الشرفية للمعنى متجذّرة في أصولها منذ أولية الشعر العربي . فقد اكتنز الشعر العربي الجاهلي كماً كبيراً من الفضائل التي استقرّت في أذهان الجاهليين ، وفخروا بها في أشعارهم ، ومارسوها في حياتهم وحاولوا غرسها في ناشئتهم .

وكان من أبرز تلك الفضائل الفروسية ومتعلقاتها من صفات الشجاعة والكرم ، والمروءة ، والنجدة ، والاعتداد بالذات ، وعزّة النفس ، وقد توثقت الصلة بين الشعر الجاهلي وتلك الصفات الفضائلية بما يتفق وتصوّر الجاهليين لتلك الفضائل . أضف إلى ذلك ارتباط الجاهليين ببعض المعتقدات الدينية من بقايا الحنيفية ، وانتشار الوثنية وبعض المعتقدات الأخرى ؛ فهذا كله كان حاضراً في تجارب الشعراء وتصوّراتهم .

إن الهدف من الإشارة إلى بعض القيم النفعية في بنية الشعر الجاهي الذي مازال يمثّل حضوراً استجابياً حتى يوم الناس هذا ؛ أن نؤكد أنّ الفضائل لها دور أساسي في منح الشعر شرعية العبور خارج دائرة الزمان والمكان ، والأمم والشعوب إلى فضاءات الإنسانية الواسعة لما تمنحه للشعر من صفتي الاستمرار والتأثير . انظر مثلاً إلى عينية الحادرة :

أسميٌّ ويحك هل سمعت بغدرة رُفع اللواء لنا بها في مجمع

تجده منذ البيت التاسع في هذه القصيدة إلى البيت الخامس عشر يبث من خلال فخره بعض القيم القبلية السوية في نظره ، مشيراً إلى بعض ما يقابلها من أضدادها .

وتأمّل معلّقة طرفة بن العبد ؛ تجد أنها قد تناولت في بنيتها المعرفية خلق الفتيان والشباب ؛ من حب ، ولهو ، وفروسية ، ومغامرات تقتنص كل لذّة في الحياة .

ثم أجل النظر في لامية العرب تجد أنها تمثّل مجموعة من قيم الخلق العربي . وتلمّس في شعر الرثاء ، والمديح ، والهجاء ، والفخر بشكل خاص ذلك المعطى المعرفي الفضائلي عند الجاهليين .

أما شرف المعنى في الشعر الإسلامي فإنه يفترض أن يتم التعامل معه خلال طبيعة الفكر العربي الإسلامي ، الذي شرّفه الله سبحانه وتعالى حين جعل مرجعيته الأساس، الوحي المنزّل على خاتم رسله محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم . ثم ما دار من حركة فكرية وأدبية تشكلت في منظومتها المعرفية من طبيعة المرجعية الربانية. ومن اللافت للنظر أن النقد العربي لم يستثمر هذا المدّ الإسلامي في تطوير نظرته النقدية الفضائلية استثماراً يقيم عليه تصوّراً فضائلياً محدّد الملامح واضح الحدود . غير أننا لا نعدم بعض المواقف التي وثقت العلاقة بين الشعر والفضيلة من الوجهة النظرية بشكل خاص .

فقد كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه يقول : " محاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها "[٣٥] . وقد أشار إلى أبي موسى الأشعري أن يأمر من قبله " بتعلم الشعر فإنه

يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي ، ومعرفة الأنساب"[36] . وكان معاوية يرى أن تعاطي الشعر وحفظه ، وروايته " يفتح العقل ويفصح المنطق ، ويطلق اللسان ، ويدل على المروءة والشجاعة"[37] .

ونجد مثل هذه المواقف النقدية النفعية عند بعض العلماء والنقاد أمثال الأصمعي ، وابن سلام ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، والمبرد، وثعلب وغيرهم . كما نجد هذا الاحتفاء بمهمة الشعر الفضائلية عند الفقهاء ، والعلماء التربويين ، والنقاد العقلانيين والفلاسفة .

ويعد بشر بن المعتمر من أوائل النقاد الذين قالوا بشرف المعنى صراحة ، وقد جعله يقابل الصنعة[38] .

وقد وجد شرف المعنى هوى في نفس الجاحظ فأكد على وظيفته الفضائلية في أكثر من موضع في كتبه[39] .

ويظهر أن الجاحظ لم يكن دقيقا في تحديد مفهوم الشرف في مقابل الصنعة كما فعل بشر ، وإن كان الجاحظ قد طبق مفهوم الشرف في دلالته الفضائلية في فني الخطاب والشعر، ولم يقصر ذلك على الخطابة كما فعل بشر .

لقد كان الجاحظ من أكثر النقاد توسعا في دراسة صفات الشرف وأضدادها ، في صفات الألفاظ ، ومقاييس المعاني ، حتى أننا لم نجد عند النقاد بعده من وقف عند صفات الشرف وأضدادها إلا وقفات سريعة ، وغير مباشرة أحيانا ، كما أن الذين أشاروا إلى تلك الصفات بعد الجاحظ ، لم يصرحوا في أكثر مواقفهم بدلالة الشرف الفضائلية ، نستثني من أولئك عبدالقاهر الجرجاني[40] .

وأصحاب الدراسات التي تناولت نظم القرآن الكـريم ، ومجـازه ، ومعانيه ، وإعجازه .

وإذا كان النقد العربي لم يستثمر المنظور الإسلامي في توسيع النظرة النقدية فضائلياً ، فإن الخطاب الشعري قد حقق شيئاً كبيراً من ذلك الاستثمار ، لسبب واضح ، هو أن الفكر العربي الإسـلامي قائم في أساسه على الفضيلة ، فهو فكر شريف في أسسـه وقيمـه ، والفكر هو مخزون الذاكرة الذي يستمد منه الشاعر تصوره للوجود .

لقد كادت قضية الصدق والكذب في الشعر أن تحل إشكالية شرف المعنى بمفهومه الفضائلي ، وذلك عندما ارتبطت هذه القضيـة بالتخييل ، وأصبحت مهمة الشعر مهمـة تخييليـة عنـد المناطقـة والعقلانيين من النقاد الذين رأوا أن الشعر " قيـاس مؤلـف مـن المخيّلات ؛ والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير "(٤١) .

إلا أن هذه الرؤية التخييلية لمهمة الشعر لم تأخذ حظّها مـن الاهتمام إلا في وقت متأخر في القرن الخامس الهجـري ، وإن كـان الفارابي المتوفّى سنة تسع وثلاثين وثلاثمائة من الهجرة النبويـة علـى صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم ؛ فقد أفصح عن هذه المهمـة في تعريفه الشعر .

وكان عبدالقاهر الجرجاني ، وحازم القرطاجني قـد عالجـا قضية التخييل بشيء من الوعي النقدي .

وقد اتفقت مواقف النقاد العقلانيين والفلاسفة ممّن درسـوا مهمّة الشعر على أن النفس والذهن هما مصدر الإبـداع فحركـة النفـس في عفويتها أو مقاصدها ، وفي سرعتها أو بطئـها يطبعـها الذهن بطابعه الخاص ، فيحيلها إلى حركة واعية منضبطة .

ومن هنا يفترض أن تكون المهمة التخييلية المؤثرة في نفس المتقبل ممتعة ومفيدة في آن واحد .

وهكذا أخذ شرف المعنى المتمثل في الصدق بمفهومه الحقيقي وفي صورته المتخيلة ، يفرض قيمته النفعية في المفيد عند النقاد العقلانيين والفلاسفة والتربويين ؛ ذلك أن شرف المعنى المفيد يعدُّ بنية من بنيات الفكر العربي ومنه الشعر . ولا غرابة أن تكون هذه البنية محوراً هاماً من المحاور ذات الصلة بمهمّة الشعر .

وعلى هذا الأساس ينتج من مركب محور الفنية والفضائلية في شرف المعنى ، الممتع والمفيد في الخطاب الشعري .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ – انظر . ابن منظور . لسان العرب . مادة : حرر .

٢ – انظر . المصدر السابق . مادة : فهم .

٣ – انظر . طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر (مصر ١٩٧٤م) جـ١ : ص ٢٢٣ .

٤ – المصدر السابق ، جـ١ : ص ١٣٢ .

٥ – انظر ، فحولة الشعراء . تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي ، وطه محمد الزيني (مصر ١٣٧٢هـ – ١٩٥٣م) ص ٢٠ .

٦ – انظر . المصدر السابق ، ص ٢٨ .

٧ – طبقات فحول الشعراء . جـ١ : ص ١٣٢ .

٨ – القاضي الجرجاني ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلـي محمـد البجـاوي . (مصـر ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م) ص ١٧ – ١٨ .

٩ – المصدر السابق ، ص ١٨ .

١٠ – انظر ، عيار الشعر ، تحقيق عباس عبدالساتر ، (بيروت ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م) ص ٢٣ .

١١ – انظر ، نقد الشعر ، تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفـاجي ، (مصر ١٣٩٩هـ – ١٩٦٩م) ص ١٥٩ .

١٢ – انظر ، الموازنة ، تحقيق السيد أحمد صقر . (مصر ١٣٩٢هـ – ١٩٧٢م) جـ١ : ١٣٨ – ١٣٩ ، ٤٢٠ والوساطة بين المتنبي وخصومه . ص ١٩ ، ٢٧ .

١٣ – انظر . ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : عنا .

١٤ – شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين ، وعبدالسلام محمد هارون (مصـر ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م) جـ١ : ص ٩ .

١٥ – انظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة ، شرف .

١٦ – الحاتمي ، حلية المحاضرة ، تحقيق ، جعفر الطيار الكتاني (مصر ١٩٦٩م) جـ١ : ٥٥ .

١٧ – انظر ، الحيوان ، تحقيق ، عبدالسلام محمد هارون ، (مصر ١٣٨٦هـ – ١٩٦٧م) جـ٦ : ص ٢٨٣ – ٢٨٤ .

١٨ – انظر ، البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هـارون (مصـر ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥م) جـ١: ص ٨٥ – ٨٦ .

١٩ – رسائل الجاحظ ، رسالة في الجد والهزل ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (١٣٨٤هـ – ١٩٦٤م) جـ١ : ص ٢٦٢ .

٢٠ – انظر ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر (مصر ١٩٦٦م) جـ١ ، ص ٦٦ – ٦٧ والصناعتين ، تحقيق د. مفيد قميحة (بيروت ١٤٠١هـ – ١٩٨١م) ، ص ٧٣ ، وإعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر (مصر ١٩٦٣م) ص ٢٢٢ .

٢١ – انظر ، عيار الشعر ، ص ٨٨ ، وأسرار البلاغة . تحقيق : هـ ريتر . (استانبول ١٩٥٤م) ص ٢٢ – ٢٣ .

٢٢ – انظر . الوساطة بين المتنبي وخصومه . ص ٣٢ – ٣٣ .

٢٣ – الجاحظ ، البيان والتبيين ، جـ١ ، ص ١٣٧ .

٢٤ – انظر ، ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، (مصر ١٩٩٠) ص ٣١ – ٣٨ .

٢٥ – انظر : ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، (مصر ١٩٧٦م) ص ٢٨ .

٢٦ – انظر ، ابن قتيبة ، الشعر والشعراء جـ٢ : ص ٧٥٩ .

٢٧ – انظر ، المصدر السابق ، جـ٢ : ص ٨١١ .

٢٨ – أخبار أبي تمام . تحقيق خليل عساكر ومحمد عبده عزام ، ونظير الإسلام الهندي (بيروت بدون تاريخ) ص ٣٧٠ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٩ – ديوانه ، تاريخ محمد عبده عزام ، (مصر ١٩٨٢م جـ٣ ص ٣٢٨ – ٣٣٠ .

٣٠ – المصدر السابق ، جـ١ : ص ٣٩٧ .

٣١ – د. محمود الربيعي ، في نقد الشعر (مصر ١٩٧٧م) ص ٥٥ .

٣٢ – انظر ، وليد قصاب ، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم . ظهورها وتطورها (السعودية ١٤٠٠ – ١٩٨٠) ١٩٢ – ١٩٤ ود. عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي (مصر ١٩٦٨م) ص : ١٨٠ – ١٨٧ ومحمد عبدالظاهر عاشور . شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام (ليبيا – تونس) بدون تاريخ ص ٦٢ – ٦٣ .

٣٣ – انظر الزبيدي ، تاج العروس ، مادة أدب .

٣٤ – المقدمة (بيروت بدون تاريخ) ص : ٦٣١ .

٣٥ – أبو زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م جـ١ : ص ٣٨ .

٣٦ – ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (مصر ١٣٨٣هـ – ١٩٦٣م) ص ٢٨ .

٣٧ – العسكري ، ديوان المعاني ، (مصر (١٣٥٢هـ) جـ١ : ص ١١٤ .

٣٨ – انظر ، الجاحظ ، البيان والتبيين ، جـ١ : ص ١٣٥ – ١٣٦ .

٣٩ – انظر على سبيل المثال البيان والتبيين ، جـ١ : ص ٤٥ ، ٨٣ ، ٨٥ – ٨٦ والحيوان جـ٣ ص ٣٩ ، جـ٦ : ص ٨ .

٤٠ – انظر ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد شاكر ، (مصر ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م) ص ٨ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ٦٣ ، ٧١ وأسرار البلاغة : ٢٢٠ .

٤١ – علي بن محمد الجرجاني ، التعريفات ، (بيروت ١٩٧٨) ص ١٣٢ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر العربي القديم والتقاليد الأدبية*

حسين الواد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) هذا البحث، كان محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة، بتاريخ ٢٦/٨/١٤١٤هـ، الموافق 6 - 2 - 1994م .

في الأولية

تطرح أولية الشعر قضية عصية من قضايا التاريخ له . فإذا كان الجاحظ قد ذهب فيها إلى قوله : " أمّا الشعر ... فحديث الميلاد صغير السن ، أوّل من نهج سبيله ، وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة... فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الإسلام خمسين ومائة عام ، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام[1] ، وكان غير الجاحظ من بعض القدماء والمعاصرين قد افترضوا أن الشعر العربي نشأ ، أو ما نشأ حداء ورجزاً ثم أصبح قصائد ومطوّلات[2] ، فإن هذا الموقف تحول دون الارتياح له عقاب يعسر مواجهتها بالدليل المقنع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هذه العقاب مثلاً أنه يصعب الاطمئنان إلى أن القصائد والأبيات التي وصلت من الجاهلية منسوبة إلى أسماء من قبيل دريد بن نهد القضائي أو منبّه بن سعد أو شعراء من قبيل مهلهل بن ربيعة أو امرىء القيس إنما تمثّل فعلاً أولية الشعر العربي ، ففي هذه القصائد نفسها أو في ما ينسب لأصحابها ما يذكر صراحة أنها نُسجت على منوال نموذج وقامت على احتذاء .

قالت العرب إن امرأ القيس قد قال :

عوجــا على الطلل المحيــل لعلنا ... نبكي الديــار كما بكى ابن حــذام

وقالت في توضيح ذلك "وهو رجل من طيء لم نسمع شعره الذي بكى فيه ، ولا شعراً غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس"[٤].

وقال عنترة في معلقته :

هــل غــادر الشــعراء من مــتردّم ... أم هــل عرفت الــدّار بعد توهّــم

فقال القدامي في شرحه :" أي سبقني من الشعــــراء قــــوم لم يتركوا شيئاً إلا رجعوا نغماته بإنشـــاء الشعر وإنشـــاده في وصفــه ورصفه"[٥].

وقال كعب بن زهير ، وإن كان قوله متأخراً في الزمن عـــن العهد الذي نهتمّ به :

ما أرانــا نقــــول إلا معـــــارا ... أم معـــادا من لفظنــا مكــرورا[٦]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجاء في المزهر للسيوطي : قال عمر بن شبّــه في طبقات الشعراء : وللشعر والشــعراء أوّل لا يوقف عليه ، وقد اختلــف في ذلك العلماء ، وادّعت القبائل كل قبيلة لشاعرهــا أنــه الأول ، ولم يدّعوا ذلك لقائل البيتين والثلاثة ..."[٧].

وجاء في التصانيف القديمة ، من بين ما جاء فيها متعلقاً بمسألة الأولية في الشــعر " احتج لامرىء القيــس من يقدمه قــال : مـــا قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحســـنها العرب واتبعته فيها الشعراء "[٨].

وهذا كله ، متى صدقت الرواية ، دليل فعلي على أن الشعر القديم الذي وصلنا على أنه أول الشــعر العربي ، لم يكـــن ، عنـــد التأمّل إلا استمراراً لأولية مجهولة لم تحفظ الذاكرة منها يقيناً .

ومن هذه العقاب أيضاً أنه يشق على الأذهان أن تقبل بأن الشعر الذي جاءنا من القديم إنما يمثل أولية الشعر العربي ، لأنه يكاد يمتنع أن تكون تلك القصائد الذائعة الصيت ابتداء الشعر من ناحية وعلى تلك الصورة التي تبدو عليها جودة سبك ومتانة بناء وقوّة من ناحية أخرى . وكانت ظاهرة الجودة في اقترانها بالبدء قد حيّرت الأذهان حتى ذهبت في علاجها المذاهب المتباينة ، بل قد ذهب بعض الدارسين ، مثلما هو شائع مشهور ، إلى الشك في هذا الشعر ورميه بالانتحال .

وذهب آخرون غير هذا المذهب . قال شكري عياد ، على سبيل المثال متحدثاً عن امرىء القيس : إن " الصنعة المتقنة التي تبدو في شعره تدل على أن الشعر قد بلغ درجة النضج قبل التاريخ المبكر الذي يعطيه الجاحظ "[9] وقال علي البطل ، وإن كان قولاً متزلاً في الاستدلال على الوصل بين الشعر والممارسات الدينية في سياق البرهنة على إمكان دراسته الدراسة الأنثروبولوجية : إن هذا الشعر قد " وصل إلى هذه الدرجة الكبيرة من النضج الفني واللغوي ، التي نجد عليها ما وصلنا منه ، أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الجاهلي (........) " فـ " تسرّب الكثير من صور الشعر القديم إلى شعر هذه الفترة المتأخرة ، يمكن أن ترد إلى تقاليد فنية ذات صلة وثيقة بممارسات دينية موغلة في القدم "[10] . ومهما يكن ما تنزع إليه دراسات كثيرة من وصل بين الوجدان الجمع الأسطوري أو الخرافي والشعر القديم ، ومهما يكن هذا قابلاً للنقاش ، ميالاً أحياناً إلى الإسراف ، فإن الذي يهمنا منها إنما يكتفي بالاقتصار على الشعر الذي جاءنا على أنه قديم لم يكن ، متى اعتبرنا جودته وقوّة سلطانه على الأشعار المتأخرة ، أولية الشعر

العربي بل إن الأقرب إلى المعقول أن يكون هذا الشعر قد مرّت عليه أطوار من التهذيب استوى خلالها على ذلك النحو المكلل بالجمال .

في التشابه :

شغل الشعر القديم الدّارسين بظاهرة التشابه بين قصائده مثلما كان شغلهم بمسألة الأولية فيه . وها هنا أيضاً ذهبت الآراء كل مذهب وسلكت إلى التعليل أكثر من سبيل حتى أشرفت في علاج الظاهرة ، أو كادت على الاعتداد بجاهز المواقف ومسبق الأحكام .

وظاهرة التشابه ، في الشعر القديم ، ظاهرة ضاربة في صميم نسيجه تتجلى في المقاطع الكبيرة التي تبنى بها المطولات تجليها في المقاطع نفسها مقطعاً مقطعاً حتى الانسحاب أحياناً على الأبيات ذاتها أو أجزاء الأبيات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المقاطع الكبيرة فنعني بها تلك المراحل المتجسمة في الاستهلال بذكر الأطلال أو ما يقوم مقامها ، وذكر الرحيل وإدراك الغرض مدحاً كان أو فخراً أو ما يعوّض المدح والفخر من أغراض الشعر ومعانيه . وليس من باب المصادفة والإتفاق أن يحتفل الشعر القديم ، غاية الاحتفال أحياناً بالحفاظ على هذه المراحل فتأتي في المطولات أبنية أساساً لأغلبها واجب الاحترام والتقدير .

وأمّا التشابه بين المقاطع فيتجلى في المقارنة بينها مما يوقف على تناظر ينحو منحى التماثل في استعمال الألفاظ المفردة والتراكيب والصور والدلالات .

وأمّا أن يشبه البيت البيت فهذا في الشعر القديم لافت للنظر وقف عليه القدامى واشتغل به المعاصرون .

قال امرؤ القيس :

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسى وتجلّد

وقال طرفة بن العبد :

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا على ظهر محبوك السّراة محبّب

وقال زهير بن أبي سلمى :

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا على ظهر محبوك ظماء مفاصله

وقال امرؤ القيس أيضاً :

يجمّ على الساقين بعد كلاله جموم عيون الحسى بعد محيض

وقال زيد الخيل :

يجمّ على الساقين بعد كلاله كما جمّ جفر بالكلاب نقيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان النقاد القدامى قد ذهبوا في تفسير هذه الظاهرة إلى ما اصطلحوا على تسميته بالمواردة حتى قالوا " وسئل أبو عمرو بن العلاء " أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره ؟ قال : تلك عقول رجال توافت على ألسنتها " أو قالوا " وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك فقال: الشعر جادة وربّما وقع الحافر على موضع الحافر[11] أو جنحوا في ما بعد ، إلى رفع لواء السرقة يلوّحون به ويعتذرون للشعراء قائلين:" هذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه "[12]، فإن بعض المعاصرين ، عرباً ومستشرقين ، قد حملتهم مطايا التدقيق في التحليل والتعليل إلى القول بنظرية المشافهة حيناً ونظرية ذوبان كيان الفرد في كيان الجماعة حيناً أو إلى إلقاء

التبعية في ذلك على الرواة تختلط عليهم الأشعار فيدرجون في كلام الشاعر ما قاله سواه متى اتفقت القوافي والأبحر والأغراض .

ومهما تكن هذه الآراء ، ومهما يكن حظها من الطرافة والتماسك متيناً فإن الذي يهمنا من الظاهرة أنها ، متى جوّدنا فيها النظر ، ألفيناها تدلّ على أن الشعراء القدامى كانوا ينسجون على منوال مشهور مألوف لديهم توجّه اطّراد الاستحسان نموذجاً .

بنية الاحتذاء

يسلم الوقوف على مسألتي الأولية والتشابه ، من بين ما يسلم إليه من نتائج ، إلى أنّ ظاهرة الشعر القديم أعقد ممّا يتبادر للأذهان . يدل على هذا أولاً ، أن هذا الشعر ، مثلما يبدو من نسيجه ، نزّاع إلى أن يكرر بعضه بعضاً إنطلاقاً من البنية العامة للقصيدة حتى الجزئيات الدقيقة والمجازات اللطيفة بعد المرور بالوزن والقافية . والشعر الذي هذا شأنه في التجاوب والتناظر من شأنه أن يكون فاقد الطرافة ضئيل الصلة بالتفرد والتبريز . غير أن الشعر العربي ، وهو يترع إلى أن يشبه بعضه بعضاً قد أنجح في أن يبسط نفوذه على جمهور النقاد والدارسين وعلى معظم الشعراء اللاحقين، ونهض في الثقافة التي انتمى إليها ، بالوظائف التي قلّما نهض بها شعر وسيظل مدعاة للعجب أن تفصل بين القارىء اليوم وشعر الجاهلية كل هذه القرون ، وأن يملك ذلك الشعر على هذا القارىء الوجدان حتى الامتلاء به امتلاء .

ويدلّ على هذا ثانياً أن ذلك الشعر القديم منذ أقبل عليه الدارسون المعاصرون يقيسون جودته بمقاييس أجنبية عن كيانه ، قد ظل ضنيناً بأسراره ينغلق عليها انغلاقاً فلا يدرك منها إلا اليسير .

فعندما قيست القصيدة القديمة مثلاً بمقياس "الوحدة العضوية" كانت النتيجة ما نتبينه في هذا الكلام الذي تحدث به طه حسين عن معلقة امرىء القيس فقال : " ولننظر في المعلقة نفسها فلسنا نعرف قصيدة يظهر فيها التكلف والتعمل أكثر مما يظهران في هذه القصيدة (مما) أعطى للمستشرقين صورة سيئة كاذبة عن الشعر العربي . فخيل إليهم أنه غير منسّق ولا مؤتلف ، وأن الوحدة لا وجود لها في القصيدة وأن الشخصية الشعرية لا وجود لها في القصيدة أيضاً ، وأنك تستطيع أن تقدّم وتؤخّر ، وأن تضيف إلى الشاعر شعر غيره ، دون أن تجد في ذلك حرجاً أو جناحاً، مادمت لم تخل بالوزن والقافية[١٣] وإذا كان طه حسين قد تحوط للنفس في التورط في الخطأ بالإحتراز من الجزم واستصدار الأحكام القاطعة ، فإن هذا الكلام لمحمد غنيمي هلال يبدو أنهض بالدلالة على ما نودّ لفت النظر له ، قال متحدثاً عن الشعر القديم : " ولكن الأوائل في الشعر لم يولوا عنايتهم شيئاً من هذا (يعني وحدة العمل الفني) إذ كانت تتوالى أبيات القصيدة على نحو لا يبرّره إلا واقع حياة البدوي ومشاعره النفسية فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة ، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها فيقف يبكيها ويتذكّر صبواته مع حبيبته النازحة ، ثم ينتقل إلى وصف مطيته في سفره ... لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره ، وينتهي من قصيدته كيفما ينتهي ، لا يعني بخاتمة لها . فلم تكن أوائل العرب تخصّ ترتيب المعاني بفضل مراعاة "[١٤] بل إن مصطفى بدوي عندما حاول أن يفسّر هذه الظاهرة قال : " إن غياب الوحدة الشعرية (على حدّ تعريفنا بها) في القصيدة العربية القديمة ظاهرة حقيقية جديرة بالملاحظة والتأمل ولاشك أن عوامل عديدة ساعدت على إيجاد هذه الظاهرة ، ربما كان أهمها أن الشعر العربي القديم في جوهره

شعر تقريري تستخدم فيه الألفاظ بكل ما فيها من قوى تقريرية وتكاد لا تستغل فيه إمكانياتها الإيحائية . والتقرير كما نعلم يتطلب غلبة العقلية ووجود معنى واضح هو المعنى الحرفي . ومن ثمّ لا ينبغي أن نطبّق على الشعر التقريري عادة طرق التحليل والنقد التي تطبق على الشعر الذي يستخدم التقرير والإيحاء معاً ، وإلا فلن نجد فيه سوى حفنة من المتناقضات العاطفية ، وربّما يرجع غياب الوحدة الشعرية إلى أن تجارب الشعراء العرب القدامى (التي تناولوها في شعرهم) كانت تجارب محدودة وكلها من النوع البسيط الحسي المباشر ، ولذا برعوا في الجزئيات الشعرية دون أن يحققوا الوحدة الكلية ". وعلى هذا النحو انتهى إلى قوله :" وإذا عدنا إلى الشعر العربي القديم جاهليه وغير جاهليه . وفتشنا عن هذه الوحدة العضوية بالمعنى الذي حاولت أن أوضحه لها ، فلن نجدها في جلّه إن لم يكن كله"[١٥].

والشواهد عديدة ، لاشك في ذلك ، منتشرة في تآليف الذين تأثروا بالنقد الغربي وبالشعر الذي ينهض عليه ، فذهبوا من اختلاف القصيدة القديمة عن الأنماط التي ألفوها وألفوا الدراسات الكاشفة عن أسرارها إلى تعليل ذلك الاختلاف مذاهب شتى مهما تكن من قيمة فهي ، في آخر الأمر ، لا تنير من معالم الشعر القديم إلا القليل الذي لا يعتدّ به .

وإذا كانت هذه الموجة من الدراسات التي تأثرت بالإنصات إلى الشعر الغربي في مرحلة معينة من مراحل تاريخه أكثر من تأمّل أخرى من الردود عليها على نحو ما نشاهده في هذا القول لعبدالحليم حنفي : " ولكننا حين ننظر إلى القصيدة في ضوء نفسية الشاعر التي كان المطلع صدى لها ، يختلف الوضع اختلافاً كبيراً ،

حيث نجد حينئذ أن المطلع ليس خروجاً وبعداً عن موضوع القصيدة ، بل وليس مجرد تقليد التزمه الشعراء القدماء ، وإنما هو منهج فني يتيح للشاعر أن يبرز لنا من خلاله خواطره ومشاعره نحو موضوع القصيدة ... وحينئذ لا نستطيع بأي مقياس أن نتّهم القصيدة بفقدان الوحدة[١٦]. إذا كان هذا ، فإن الأمر لم يعدُ الانتقال من تعليل بنية التفكك في القصيدة القديمة بقصور الذهن العربي القديم عن إبداع الأبنية المنتظمة في الوحدات إلى تعليلها بالإحالة على وحدة وجدانية أسطورية كانت تملأ كيان العرب القدامى فنطقت أشعارهم بأسرارها وشدتهم إليها شدّاً متيناً وفي هذا السياق تتنزل الأعمال الكثيرة التي استندت إلى الانتروبولوجيا أولى أعمال لوسيان قولدمان وسعت إلى النفاذ من الأبنية السطحية إلى البنى العميقة فعلّلت المعلوم الذي تعيه الأبصار بمجهول تتوهمه البصائر وقاست غائباً على حاضر[١٧].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما قيست القصيدة القديمة بمعيار التعبيرية ونظر إليها الدارسون المعاصرون من خلال مكاسب المنهج التاريخي ، كانت النتائج أن الشعر القديم لا يعبّر عن شخصيات الشعراء الذين قالوه ولا يصوّر السياقات التاريخية التي ظهر فيها . والسرّ في ذلك أنه شعر غير شخصي أي لا يعبّر عن حالات الفرد الذهنية والوجدانية ، ولا يعني بتصوير الوقائع التاريخية . واستعمل الدارسون في هذا السياق مصطلحات من قبيل " الغيرية " و"إمحاء الفرد في الذات القبلية "، واستدلوا على ما ذهبوا إليه ضروباً من الاستدلال ، فوقفوا ، من بين ما وقفوا عليه ، على العبارات الجاهزة يكثر الشعراء من استعمالها حتى انتشرت في أبيات القصائد ، وأفاضوا في الحديث عن غياب التجارب الفردية من أشعار الأوائل .

ومثلما اختلفت الطوائف المعاصرة مع هذه الطائفة في أمر "الوحدة العضوية " اختلفت معهم في مسألة التعبيرية ، فاخترقت الظاهر إلى الباطن متلمسة معبَّراً عنه جماعياً أسطورياً أو مثالياً وافداً من الماضي السحيق فأرجعوا التعبير عنه إليه . وبصرف النظر عمّا يلازم أعمال هذه الطائفة من نفس تبشيري على نحو ما نتبيّن في هذا القول لكمال أبو ديب : " فلقد أصبح من السذاجة بمكان أن نستمر في العمل على هذا الشعر وكأن معرفتنا النظرية ماتزال هي المعرفة التي امتلكها ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري ، أو طه حسين وشوقي ضيف في القرن الرابع الهجري ، كما أن من السذاجة أن نستمر في العمل وكأن الثقافات الأخرى في العالم لا تمتلك تراثات نقوم بدراستها مطوّرة من أجل ذلك مناهج للتحليل . داخل إطار الشعر وخارجه ، لها قدرة عالية على المعاينة والاكتشاف والبلورة والتعميم النظري "[١٨]. تبدو الاجتهادات التي قام بها الدارسون في هذا المنحى على حظ وافر من الطرافة فأن يذهب حسن البنا عزّ الدين مثلاً إلى أن المطر الذي ينهمر على المنازل فيعفوها على مدى الأيام والليالي ، يرتبط في ذهن الشاعر بدموعه التي يسائل المنازل من خلالها، ويستمر في ربط العلاقات حتى يقول " إن المطر هو صوت الدهر وهذا هو صوت غناء الحمامة إذ يتجاوب مع صوت الشاعر ، وكلها جميعا تشكل حركة أولى أساسية " ماضي مستتر وحاضر مستمر".

" إن الشاعر يتوقف متوسطا الزمنين بالوقوف على المنازل كما تقف الحمامة على غصنها ، و" تفارط الشوق " هو وسيلة الشاعر لإبراز توسطه وتبريره ولكنه مايزال فتيا مثل الناقة يحمل صروف الدهر كي يفيض على دلالة خارج هذا كله (...) في الشعر ، القصيدة تستدعي الماضي " المستتر " إلى الحاضر " المستمر " وتدفع به إلى المستقبل في دائرة اليقين المجهول للشاعر "[١٩].

أن يذهب هذا الباحث هذا المذهب في التأويل لعلّه لا يخلو ، عند التأمل ، من عمق ، أمّا أن يذهب في غير هذا الموطن من عمله إلى القول : " وكأن جهود الحمار الوحشي في الوصول بأتانه إلى الماء جهود الشاعر لقيادة المجتمع نحو هدف مصيري طرفاه الموت والحياة"[٢٠] فكلام لا يثبته دليل ومتى غابت الأدلة فقدت وسائل التمييز . وبالتالي ، فهذه الدراسات الطريفة تظل محدودة بردّ الشعر إلى فاعل خارج عن نطاقه تفسّره به وذلك لأنها تمزج بين الوصف والتأويل أو تقرأ نص الأمس وكأنه ابن ليلته .

ولعلّ الإفراط في استعمال القياس ذريعة للتعامل مع الأدب القديم التعامل الذي يصرف النظر ، كلياً أو جزئياً ، عن بعد الشقة بيننا وبينه هو الذي أفضى إلى الأخذ بكثير من الإسقاط عليه ، حتى نتج عن ذلك أن التمس قارىء اليوم من أدب الأمس ما لعلّه لم يحتفل به مسكة من الاحتفال .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والذي يبدو أن كثيراً من الدراسات المعاصرة قد تجاهلته أن كلا من القارىء المعاصر والنص القديم ينتمي إلى تاريخ يختلف عن الآخر . وعن هذا الاختلاف نشأ ذلك التقابل المشهور بين القراءة والتأويل . أمّا القراءة فضرب من ضروب الحفاوة بالنص لقيامها على اكتشافه الاكتشاف الأول . وأما التأويل فهو ، وإن اقتضى القراءة اقتضاء وتضمنها ، سرعان ما يتجاوزها بدءاً من اللحظة التي ينقلب فيها إلى قوّة من السيطرة على النص والإمتلاك الفعّال له . إلى هذا ذهب الدارسون عندما جعلوا القراءة فعلاً لازماً منتهياً ، والتأويل فعلاً متعدياً وسيطاً بمعنى استجلاب الدلالة إلى واقع آخر في نظام آخر . إن القراءة صلة أما التأويل فصلة بالنص يتبعها

إنشاء نص آخر من ذلك النص نفسه . لهذا كان تحليل النص التحليل الذي يعتمد فقه اللغة أقرب إلى القراءة منه إلى التأويل ، وذلك لأنه يهتمّ، أكثر ما يهتمّ ، باستقراء الوحدات الدّالة وإبرازها أما التأويل فيضع يده على الدلالة وينتزعها من النص انتزاعاً ليصنع بها دلالة أخرى حتى إذا ما انتهى من ذلك ادعى أنها الدلالة التي ينطق بها النص .

ومن هنا أيضاً نصل إلى ان التعامل مع النص القديم إنما هو من الصعوبة بمكان فبعد الشقة بيننا وبينه قد تشابكت فيه الخيوط وامتلأ بعديد الأصوات .

* * *

نذهب ، وهذا كما أسلفنا تدلّ عليه القرائن النقلية والعقلية، إلى أن الشعر الذي جاءنا من الجاهلية على أنه أول الشعر العربي القديم ، قد كان في بعضه أو جلّه ، نسجاً على منوال سابق ، واحتذاء لطرائق ضاعت أصولها وتجاوبت في متنه أصداؤها . بل إن الشعراء الذين عدّلوا أوائل كانوا ، في نظرنا ، قد صاغوا أشعارهم على النحو الذي استقرأه النقاد لاحقاً من التراث ودعوا إلى التقيد به من أجاود طرائق القول . والذي نعنيه أن امرأ القيس أو مهلهلاً ومن إليهما من كبار الشعراء في الجاهلية لم يكونوا في قصائدهم ، أقل اتباعاً للسنن الحميدة في النظم من الفحول الذين ، قبيل الإسلام أو بعده ، فتنهم احتذاء القديم فزادوا فنونه في التأصيل تأصيلاً .

وإذا كان هذا ، وقد كان لدى الشعراء الإسلاميين في أكثرهم ، كان أبرزهم ما يختص به الشعر القديم إنما هو التشابه

والتماثل والحوك على منوال واحد . والذي يعرفه المتمرسون بهذا الشعر أنه ضارب في التناظر رغم المسافات الزمنية الطويلة الفاصلة بين الذين قالوه . ثم إنه ضارب في التناظر مع المقاطع العامة التي تتكون منها القصائد إلى لطيف الفنيات التي تستخدم في بنائه والأمثلة على هذا التناظر أكثر من أن تستدعي استقصاء .

ومهما بدا هذا التناظر أهلاً لأن يعتمد حجّة للذهاب إلى أن الأدب ، في جميع الأمم ، إنما هو مؤسسة مستقلة بذاتها ، فإن الذي يهمنا منه إنما يتمثل أساساً في أن الشعر القديم كان قد محكوماً بجملة من الأعراف رأينا أن نصطلح عليها – " التقاليد الأدبية " نعني أن الشعر القديم قد صقلته المواهب خلال أطوار لا نعرفها حتى استوى نماذج من القول حتّم الشعراء على أنفسهم في ما بعد الاقتداء بها غير أن الظاهرة لا تصبح نموذجاً إلا إذا تجاوب معها وجدان الجماعة ورسّخها فيه طول المداومة والتداول وكلما داومت المواهب تداول النموذج أكسبته تهذيباً حتى يرقى إلى المرتبة الأعلى من الإعجاب به فيتوّج في أشرف المنازل دون تساؤل .

والتواتر في احتذاء النماذج المتعالية هو ما نطلق عليه عبارة "التقليد ". إن التقليد ، بهذا الفهم المتلائم مع معناه اللغوي ، إنما هو عند التأمل ، استمرار الذاكرة في التجاوب مع أصداء النصوص المتعاقبة التي كوّنت النماذج حتى أصبحت له خصائص القاعدة ومفعولها . يكاد التقليد يطابق النماذج نفسها . أمّا أثرها الفعال فينسجم في وسم الإبداع بميسم الاحتذاء الدائم للنماذج وإطراد استحضارها . معنى هذا أنها ، من بعض الوجوه ، تسهم في جعل القصيدة المبتدعة قصيدة ، في معظمها ، متوقعة منتظرة . ولما كان التقليد (وهو في الأدب مجموعة من التقاليد التي توّجت نماذج) فضيلة

تأسيس الجماعة وتمتين اللحمة بين أفرادها ، كان له مزية الوصل بين الشاعر والمتقبل وفضيلة الوصل بينهما في الآن التاريخي الذي ينتميان إليه وبين النسق الذي توّجه السابقون مثالاً للإبداع السوي وعملوا على استمراره . نتيجة هذا أن كلاً من الشاعر وجمهوره . وهما من نظام ثقافي واحد وموحّد يعرفان من شرائط القول الفني ما يؤهله لأن ينهض بالوظائف التي نهض بها الفن . وهذه المعرفة التي يشتركان فيها هي التي تمكن كلاً منهما من التفطن إلى لطائف الجودة في الكلام وأسرارها ، وهذا وجه من وجوه الإمتاع الفني . غير أن هذه المعرفة المشتركة بين المبدع والمتقبل بحكم انتمائهما إلى ثقافة واحدة حاضرة دوماً في الوجدان تمكّن كلاً منهما أيضاً من التمييز بين القصيدة والقصيدة والوقوف على ما بينهما من اختلاف رغم ظاهرة التماثل . إنها ، باصطلاح زماننا ، تمكن من اكتشاف معالم التفرد الخافية في التماثل العام وإذا بالقصيدة ، تشبه القصيدة وتختلف عنها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غير أن التقليد الثقافي ، وهو عامل حاسم بأثره في جميع الثقافات أيّا كانت ، إنما يتضمن وجهين ، أحدهما ينزع إلى تعهّد التعاود والاحتذاء الصارم للقواعد والنماذج حتى يكاد يلزم بها ، والثاني ينزع إلى التطور والتجديد . والثقافة التي لا تتعهد بالرعاية في نظامها هذين الوجهين (أعني التقليد والتجديد) أو لا ترعاهما بنسب تمنع الانحباس في الماضي منعها المغامرة بالإرتماء في الجديد المجهول ، تصاب بأحد الاغترابين ، فإما أن تغترب عن حاضرها ومستقبلها في الماضي ، وإما أن تغترب عن ماضيها في الحاضر والمستقبل . ولكن التقليد له مواطنه مثلما للتجديد مواطنه، أو إن للتقليد في الفن أغراضاً وموضوعات مثلما للتجديد أغراضه وموضوعاته .

يمكن أن نقول ، بشيء من الإجمال ، وهو في الحقيقة إجمال مخلّ ، ولكنه مع ذلك ضروري منهجاً ، إن التجديد قد ظلّ ، في المجتمعات القديمة على وجه الخصوص ، محتشماً أو شديد الانقطاع والانحسار . بل إن كل محاولة للإبحار في التجديد سرعان ما آلت إلى الارتداد إلى الأصل . وذلك لأن التقليد الثقافي في إبداع الشعر وجه من وجوه العادة ، والعادة شيء ضارب في المجتمعات بل إن السنة تحظى ، لمتين صلتها بالتعوّد ، بكثير من التقدير والإجلال ، لها في الغالب ، سلطان غالب .

من هنا نخلص إلى أن القصيدة القديمة إنما تحتفل أيّما احتفال بالاحتذاء والاقتداء والاتباع لأنها تنهض في ذلك بوظيفة مضاعفة ، الأولى هي الوظيفة التي ينهض بها الشعر من حيث هو فنّ مخصوص يضطلع بوظيفة مخصوصة حتى أنه لم يعر منه مجتمع من المجتمعات ، والثانية هي الوظيفة التي نهض بها الشعر التقليدي وذلك باستحضار المتواتر من مفعوله في الضمائر فكان وقعها في المتقبل شديداً .

وإذا ما التمسنا لهذه الظاهرة مزيداً من التعليل قلنا أن الشعر القديم كان لشديد ما يتجاوب به مع الأفق الذي يتمّ فيه انتظاره ، شعراً متوقعاً فالسامع كان ينتظر من الشاعر أن ينظم على نحو من الانحاء وأن يطرق المواضيع التي طرقتها سابقاً الشعراء ، بل إن الانتظار قد يبلغ أحياناً أقصى المراتب عندما ينتظر السامع من الشاعر بناء لديه مألوفاً وصوراً متداولة وتراكيب ومجازات وأخيلة مأنوسة . وفي هذا السياق يتنزل الشاهد الذي ذكره ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب والذي فيه "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام (أقسام القصيدة) فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل

الداثر ، والرســـم العافي ، أو يرحل على حـــمار أو بغل أو يصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العـــذاب الجواري ، لأنّ المتقدمين وردوا على الأواجـــن الطوامي ، أو يقطـــع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة "[٢١].

غير أن التوقع والانتظار لا يحدّان مـــن قيمـــة القصيـــدة أو يتهافتان بها عند حصرها في جامد القوالب اختناقاً في الجـــاهز مـــن التعابير. فالسنة الأدبية تتدخل في النظم من حيث هي معيـار تقـاس به القصائد المحدثة ، وذلك على النمط نفســه الـــذي تقـاس بــه التجــارب الفردية على النماذج المثلى مـــن الســـلوك البشـــري وتندرج به في التاريخ. ومن هنا يمكن أن نزعم أن السنة الثقافية إنمـــا تتدخل في عملية الإبـــداع الجديد لأنهـــا ، عنـــد التـــأمل ، تعتـــني بالمستقبل أكثر مّا تعتني بالماضي الذي جاءت منـــه ، فعلـــى هـــذا المســـتقبل تريد أن تبسط سلطانها. معنى هذا أن السنة الأدبية تنبجس من رحم الماضـــي ومن الكائن بعد فيه ، وتمدّ نفوذها على المســـتقبل أي على الذي لم يحدث بعد عندما تسطر له حدوده وتضبـــط لـــه المجال وطرائق الحدوث أن التقليـــد الأدبي إذن تحكـــم في المســـتقبل ورغبة جماعية شديدة في السيطرة عليه . إنه الضابط الذي تتقي بـــه المجتمعات المفاجآت . فالمهمّ ، أولاً وأخيراً ، أن يكون المســـتقبل ، نعني الإبداع الجديد استمرار للمعروف المقعّد وتواصلاً للمألوف . أمّا الشعراء الذين سيقومون بهذا الإبداع فشأنهم شأن آخر ، مـــادامت الحاجة للفن كفيلة بأن تظهر دائماً شعراء يتولون الإبـــداع علـــى النحو الذي أبدع عليه السابقون إبداعاً كانوا فيه محتذين مقلدين .

ثم إن التقليد الأدبي ، وهذا سر من أسرار حكمته ، عندمـــا

يصل الماضي بالحاضر والمستقبل حفاظاً على كيان الجماعة متحداً ، لم يأخذ الموقف المتحجر الذي يحجر على المواهب المتميزة نزوعها إلى التفتق على الطريف ، ولو كان قد أخذ بهذا الموقف لكان قد قضى على نفسه ، وعلى التراث الذي يندب نفسه لرعايتها إنما كان له من قوّة الثقة بنفسه ما سمح به للشعراء أن يقيموا مع الموروث النموذجي علاقة من الجدل العميق فقد سمح لهم عندما طالبهم بأن يعيدوا على الأسماع أنغاماً مألوفة ويرجعوا أصداء من المعاني والأغراض والطرائق معروفة معلومية ، بأن يتصرفوا في الموروث، لكن في الإتجاه الذي يزداد به الموروث تألقاً ورقياً في النموذجية نحو معارج الجودة . والذي ينطق به التراث الشعري إبداعاً ونقداً أن التنافس ، بين الشعراء ، لا يتم فقط من المبدعين المتعاصرين ، لأنه يتم أيضاً بين القدماء والمحدثين واللاحقين غير متكافىء ، فإنه عند التأمل ، تنافس مشروع مادام للشعراء القدامى من يذود عنهم من النقاد علاوة على هالة الإجلال الذي أحاطت العادة به إبداعهم . والمعروف أن كل شاعر محدث إنما يحاول أن يرفع في الإبداع قامته يقيسها على قامات القدامى الذين انتزعوا قبلة الاعتراف بهم انتزاعاً.

يفضي البحث في التقليد الأدبي إلى أن الشعر يتولّد من الشعر، وهذا رأي شائع اليوم بين النقاد والدارسين . ولكن الذي يبقى في حاجة إلى مزيد تأمل وتدبر إنما هو النتائج التي تترتب عليه في فهم الظاهرة الشعرية القديمة فهماً لا يغربها في الحاضر وألا يغترب بمتأملها في الماضي .

فما معنى أن يتولد الشعر عن الشعر في أدبنا العربي القديم ، وما قيمة أن يقلد الشاعر الشعراء السابقين تقليداً يرمي به إلى الارتقاء

بفنه إلى المنزلة التي كان الوجدان الجمع قد أحلّ فيها القصائد الأجاود حتى غدت نماذج للقول الفني الجميل . وكيف لا يقتل التقليد الإبداع ؟

نلمس معنى هذا كله في القصيدة القديمة نفسها ، وفي ما اضطلعت به من وظائف على امتداد عصور عديدة بعضها شديد الاختلاف عن بعض .

فالقصيدة القديمة ، ونعني النمطية منها على وجه الخصوص ، قصيدة مبنية ، في آن واحد ، على الانفراط والإنتظام .

أمّا الانفراط ، وهو ما أطلق عليه بعض الدارسين عبارة التفكك فيتمثل في تعمّد الشعراء طرق الموضوعات العديدة في القصيدة الواحدة يخصصون لها أحياناً مواطن محددة من نظامها . هذه المقاطع نذكر منها مقطع الاستهلال والرحيل وما يليها من مقاطع قد تقلّ وقد تكثر بل إن هذه المقاطع الكبيرة قد تنتشر في تضاعيفها المقاطع الصغيرة التي تتكوّن منها المعاني الشعرية . وإذا كان بعض الدارسين قد ذهبوا في تعليل هذه البنية المذاهب العديدة التي رأينا بعضها سابقاً ، فإن الذي يبدو مبهماً إنما يتمثل في أن بنية الانفراط هذه قد كانت اختياراً فنياً ناهضاً بوظائف فنية في الأساس .

وأما الانتظام فكائن في المقاطع الكبيرة أو الصغيرة نفسها مقطعاً مقطعاً سواء اتجه الشعراء فيها إلى بنية السرد والحكاية أم اتجهوا إلى إيراد المعاني الشعرية مورد الإشادة المطلقة والتمجيد الغنائي. وعلى بنية الانتظام هذه نعتمد في اعتبار بنية الانفراط اختياراً اقتضاه الفن مثلما اقتضته الرؤية الحضارية التي نشأ في سياقها ، وذلك لأنه لا يعجز الذهن المبدع أن ينحت بنية كبيرة منتظمة مادام يتقن الانتظام في الأبنية الصغيرة أو الجزئية .

لكن ما الذي حمل القدامى على أن يفضلوا بنية الانفراط على بنية الانتظام فاختاروها لكامل القصيدة وجعلوا للثانية الأجزاء ؟

تمكّن بنية الانفراط الشعراء ، أول ما تمكنهم ، من أن يطيلوا من قصائدهم تلك الإطالة التي قلما أنجح فيها المبدعون متى لم يلتمسوا لها طريق التنويع والتعدد في تناول الموضوعات . إن الطول مدعاة للسأم والضجر من ناحية ، مستنزف نفس الشاعر من ناحية ثانية . لهذا اختار القدامى أن ينتقلوا في القصيدة الواحدة من موضوع إلى موضوع ، فهذا يقضي على ضجر السامع وسأمه ، بقدر ما يسمح للشاعر بأن ينوّع من الأساليب ويعدد منها حتى يتفادى الرتابة وانقطاع النفس . وهذا من شأنه أن يجعل من القصائد القديمة عالماً مكتنزاً بالمواضيع والأساليب . والمتمكنون من تحليل الشعر القديم يعرفون جيداً أنه يجمع ، في القصيدة الواحدة ، بين الحكمة والوصف والسرد والحوار والإشادة والتمجيد والحوار والتعجب والاستفهام . فاللغة بتباعد ألفاظها المفردة واختلاف أبنيتها وتراكيبها، وتنائي ما تشير إليه من المعاني كائنة في هذه القصيدة ضاربة فيها بحضور قوي قوّة الحياة نفسها .

وبنية الانفراط هذه تدعمها ، عند التأمل ، بنية الانتظام تشدّ من معاني الموضوعات في المقاطع بعضها إلى بعض شداً متيناً . وإن المقطع ، مقطع الاستهلال مثلاً ، أو مقطع الرحيل أو مقطع المدح أو الفخر ، ليكاد يمثل وحدة تحكمها شرائط يخضع لها المعجم والتركيب والمعنى . وهذا تؤكده المقاربة بين هذه المقاطع في القصائد العديدة مهما تباعدت أزمان نشأتها .

وبنية الانفراط ، لتكوّنها من المقاطع التامة المنتهية المستقلة بذواتها تنهض ، على المستوى الفني ، بوظيفة جمالية كبرى في القصيدة

فالمقطع وهو منته كثيراً ما يرد متناهياً في التمام ، مكتملاً . فبنيته الجمالية تامة وغناؤه بنفسه مكتمل . وهذه المقاطع المكتملة تردد في القصائد قائمة برؤوسها بمثابة الوحدات المنتهية . لهذا فإن إضمام بعضها إلى بعض هو ، في نهاية الأمر ، انضمام الاكتمال إلى الاكتمال والتناهي إلى التناهي . والمعروف الشائع عن القصيدة أنه لا ينقص من جودتها أن تستغني عن هذا المقطع أو ذاك ، فقد عملت السنة الأدبية بوضع يدها على الإبداع على أن يكون الغائب حاضراً بغيابه في القصيدة ولكنها تزداد بوفرة المقاطع مزيداً من الوفرة على وفرتها . نذكّر هنا بالمدحيات التي كان أصحابها يهجمون على الغرض هجوماً ، دون مقدمات أو بالتي يسقط من نسيجها هذا المقطع أو ذاك ، إن حفاظ النقاد والشعراء على هذه البنية بحكم تجاوبها مع وجدان الجماعة قد رسخته السنة الثقافية ترسيخاً اعتماداً على ما تنهض به من سامي الوظائف الفنية .

وإذا كانت بعض الدارسين قد اتجهت إلى البحث عن الأسباب والعوامل التاريخية الكامنة وراء الاختيار الذي آثر هذه البنية ، فإننا نتجه إلى وجهة أخرى نكشف عنها لاحقاً . أما هذه الدراسات فقد وصلت بين بنية الانفراط هذه وبين السياق التاريخي أو الأسطوري الذي نشأت فيه فرأت في مقاطع القصيدة النمطية نفسها مقطعاً مقطعاً استمرار للاوعي الجماعة ، الوافد من الأبعاد البعيدة والأعماق السحيقة ، وفسّرت الانفراط بأنه رفض للزمن ومقارعة له اعتماداً على أن الفنّ مواجهة للفناء وتحدّ له .

إن عزوف الشعراء القدامى عن الأخذ ببنية السرد مثلاً ، والسرد من حيث تعلق اللغة فيه بالإخبار عن الأحداث والوقائع ، يدل على أنهم كانوا ، في السحيق من أعماقهم الجماعية في صراع مع

الزمن الذي حوّل ، في تاريخ ما ، الوسط الطبيعي من خصب موافق إلى جدب مناوىء حتى أضحى كل شيء هشاً بما في ذلك العلاقات الاجتماعية نفسها . ثم فسّرت المقاطع نفسها بهذا الموقف أو ذاك تتخذه الجماعة ، (وصوت الشاعر إنما هو عندهم خلاصة مجموع الأصوات) من العالم فيتجلى في رؤيتها له . إن القصيدة، في هذه الأبحاث ، في بنيتها هذه محكومة بسلطان للعادة وراءه تاريخ معين عمل على تكييفه ، فصار على الشعراء احتذاؤها وعلى المتقبلين التجاوب معها .

هذه التفاسير لا نستطيع لها رداً أو قبولاً ، فالتاريخ عندنا مجهول ، والجهل بالتاريخ لا يثبت شيئاً ولا ينفيه مثلما قال أسلافنا القدماء .

أما ما نذهب إليه فيعتمد الفرق بين التاريخ والتاريخي ، وبه نواجه مسألة العلاقة بين الشعر والواقع ، وهي مسألة جوهرية في التعامل مع الآداب بل إنها اليوم ، بعد ما كان من سيطرة المنهج التاريخي وما عقبه من طعون البنيويات عليه ، تكاد تكون مسألة المسائل ، لافتراق الدارسين فيها طائفتين كبيرتين إحداهما تنادي باستقلالية الأدب والفن بينما تنادي الأخرى بانغراس الأدب والفن في صلب التاريخ على نحو من الإنحاء معين تجهد في الدعوة إليه .

ومن غير أن ندخل في جدال مع هذه الطائفة أو تلك نرى سبيلاً أخرى لعلاج هذه المسألة التي أرّقت الأذهان طويلاً .

أمّا التاريخ فهو ما وقع في الماضي فعلاً من وقائع وأحداث وأمّا التاريخ فهو ما ارتسم في تصوّر الجماعة أو ذاكرته من أمر تلك الوقائع والأحداث . وما انتقش في ذاكرة الجماعة هو ما تحب

الجماعة أن تصدق به من أصداء الوقائع ومعانيها . إن التـاريخي إذن هو تمثل الأحداث والوقائع التي حصلت في الماضي غير أن ما تحب الجماعة أن تصدق به من وقائع تاريخها إنما هو ملازم للكيفية التي تروى بها تلك الوقائع الماضية . نتيجة هذا أن الشعر ، وهو يذكر الوقائع التاريخية أو اليومية ، لا يذكرها مثلما حصلت وإنما يذكرها مثلما تحب الجماعة أن تصدق به منها . أعني أنه يذكرها على النحو الذي تحب أن تذكر به تلك الوقائع . معنى هذا أيضا أن القصائد القديمة إنما تتشابه لأنها تتشابه في اختيار طريقة متشابهة في ذكر الوقائع والأحداث . إن الشبه كامن في الكيفية التي نذكر بها الوقائع والأحداث لا في الوقائع والأحداث نفسها والتشابه في ذكر الوقائع والأحداث هو الحامل على التصديق ، وهو الجامع لشمل الجماعة عندما رأت أن تلتفت اختيارا لا اضطرارا على تمجيد ما كانت تعد فضائل . ومن هنا كان لتلك القصائد المتشابهة في الظاهر ذلك الوقع العجيب على ضمائر أجيال وأجيال من الجمهور المثقف .

من هذا الفهم نصل إلى أن القصيدة القديمة ذات كيان خاص يتمثل في اتفاقها في النحو الذي به تذكر الوقائع لا في الوقائع التي تذكرها نفسها . معنى هذا أنها قصيدة مشدودة إلى الكيفية التي يتم بها تمثل الوقائع أكثر من انشدادها إلى الوقائع ذاتها . فمن شأن الوقائع أن تتعدد ومن شأنها أن تختلف ولكن تمثلها واستحضارها والحمل على التصديق بها هو الذي يتشابه . إن الوقائع والأحداث مفردة أما تمثلها فجمع مشترك بين أفراد الجماعات . ومن هذا التمثل الجمع كانت الإشادة بمعنى الوقائع والأحداث من كرم وشجاعة وحلم وما إلى ذلك من القيم السامية . ولما كانت هذه القيم قيما مطلقة كان حصولها في الواقع الفعلي مظهرا من مظاهر تجسمها في التاريخ لا

غير ، وهو تجسم يؤكد الأصل الذي نبع منه الفعل ويزيد في الإقناع به . ومن الوجود في حيّز الواقع يكون الوجود في حيّز اللغة . ثم من حيّز الوجود في اللغة يكون الوجود في حيّز الواقع والتاريخ . يبقى القول ويضمحل الفعل . أحاديث تبقى والفتى غير خالد ..

خلاصة التحليل أن الوجود في القول أثبت وأبقى ما بقي القول على النحو الذي ارتضته المجموعة قائماً . ولما كانت العلامة في الشعر تعوّض الأشياء أو لّما كانت العلامات في الشعر أشياء حرصت المجموعة على أن يكون بين الشعراء تنافس في تجويد القول حتى يبعث القول الجيد على الفعل الذي يضاهيه .

يفضي بنا هذا إلى نتيجة ، متى اكتفينا بها ، بدت مستغربة أو خلفاً من الكلام . هذه النتيجة أن القصيدة القديمة تؤسس كيانها على الانغلاق عن كل واقع مادامت تتعلق بكيفية القول وتهمل المقول فيه، أو مادامت تتعلق بالكيفية التي تحب الجماعة أن تذكر بها الوقائع. إنها قصيدة منغلقة على نفسها ، لا تحيل على شيء خارج ذاتها . والحق أنه يصعب أن نتبين ، ما لم نتعسف النصوص ، ملامح الشعراء وسمات الوقائع في القصائد القديمة رغم ما تزخر به من صفات وألوان وذكر الأماكن والأعلام بل إننا مع القصائد القديمة، في الغالب ، إزاء ملامح عامة متكررة وظلال باهتة تحكم التعلق بالنموذج واحتذاء المنوال .

لكن هذه النتيجة متى اكتفينا بها غابت عنا أشياء وتجنبنا . فالقصيدة القديمة في علاقتها بالسياق التاريخي ليست أقل صلة بالوقائع والأحداث من الآداب التي تجعل من همّها وصف الوقائع وصفاً مسرفاً في الواقعية غير أنّ هذه القصيدة قد اختارت أن تتحوّل عن هذه الوقائع أو تعزف عن الكيفية التي نمت بها في

التاريخ إلى الكيفية التي يتمّ بها ذكرها للتاريخ . وهذا يمكنها من التأثير في التاريخ الذي تأسست عليه . معنى هذا أن القصيدة القديمة لا تنفتح على التاريخ عندما تصوّر تصويراً حرفياً وقائعه أو تذكرها على النحو الذي كانت عليه ، ثم هي لا تنفتح على التاريخ عندما تذكر ما فيه أو ما تمّ فيه فعلاً وحقيقة ، ولكنها تنفتح على التاريخ عندما تذكر للجماعة ما تحب أن تذكره منه وما تحب أن تذكره منه على نحو من الذكر مخصوص ضارب في هوى الجماعة بجذور بعيدة . وهذا الذي تذكره القصيدة القديمة على طريقتها في الذكر هو تمثلها الجماعي للوجود وتصوّرها لأحداثه وتعلقها بمعاني تلك الأحداث وقيمتها فمكوّنات الطلل والنسيب مثلاً وما تسمح به من تأمل في التحوّل والتغير ، وهو تحوّل يؤثر في الأشياء والأحياء ، ومكوّنات مقطع الرحيل ، ثم مكوّنات المديح أو الفخر ، كل هذه المكوّنات ، وهي تذكر الذي يتعلق بالكليات، وهي كليات تشمل الجزئيات ، أو هي مطلقات تضمّ المحدودات ، أولاً ، متناهيات تنطوي على المتناهيات إنما تؤسس للقصيدة القديمة كيانها المتطاول وعلى ... عالم البشر .

ولكن القصيدة القديمة كلام بشري . ولما كانت كلاماً بشرياً وجب أن تتغذى من البشرية المحدود مثلما كانت قد تغذت من المطلق المستمر ، وهذا لا نلمسه فحسب في تصرّف الشاعر في البناء أو الفنيات إبرازاً لفرديته الفذة ، وإنما نلمسه أيضاً في ذلك التعريج من حين إلى آخر ، على الوقائع المحددة . معنى هذا أن القصيدة القديمة أدركت أنها في أوكد الحاجات إلى النزول إلى الواقع اليومي، غير أنها إنما تنزل إليه بمقدار ، أعني بترجمة القيمة إلى أفعال صغيرة تستند بها المطلقات إلى الملموس الذي كانت قد تسامت عنه لتزيد به إقناعاً.

وإذا كان لابدّ لهذا الكلام من خاتمة ، فإني أختمه بهذا القول من عمدة ابن رشيد قال : " وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم ، فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو : ليلى وهند ، وسلمى، ودعد ، ولبنى وعفراء وأروى وريا ، وفاطمة ومية (...) وأما عـــزة وبثينة فقد حماهما كثير وجميل حتى كأنما حرّما على الشعراء.

وكلما كانت اللفظة أحلى كان ذكرها في الشعر أشـــهى ، اللهم إلا أن يكون الشاعر لم يزوّر الاسـم ، وإنما قصــد الحقيقــة لإقامة الوزن ، فحينئذ لا ملامة عليه ما لم يجد في الكنية مندوحة ".

واستشهد قائلاً : " لذلك قال مالك بن زغبـــة البـاهلي ، أنشده الأصمعي ":

وما كــان طبّـي حبّهـا غـير أنه يقام بسـلمى للقـوافي صدورها[٢٢]

والذي يستخرج من هذا الشاهد أن يصدق علـــى معظـــم الشعر القديم فهو أبنية أسستها السنة الثاقبة ، متطاولة على التـــاريخ ليفدّ بواسطة الفن فيها التاريخ لذلك كان هذا للشعر القديم أعظـــم آثار .

الإحالات

١ – الحيوان ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، القاهرة ١٩٣٨ ، ط البابي الحلبي ج١ ص ٧٤ .

٢ – ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ، د.ت ط، المدني ج١ ص ٢٦ . انظر أيضاً ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، بيروت د. ت ط، دار الثقافة ، ج١ ص ٤٨ .

٣– ابن سلام ، م.ن ص ٤٨ .

٤ – المرجع السابق .

٥ – الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، بيروت د. ت ، ط دار العلم للملايين ص ١٩٣ .

٦ – الديوان ص ١٥٤ .

٧ – المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، حققه محمد أحمد جار المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، بيروت ، د. ت ، دار الفكر ، دار الجيل ، ص ٤٧٧ .

٨ – ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ج٢ ص ٥٥ .

٩ – الأدب العربي : تعبيره عن الوحدة والتنوّع ، بيروت ١٩٨٧ ، ط. مركز دراسات الوحدة العربية ص ١٧ .

١٠ – الصورة في الشعر العربي ، بيروت ١٩٨٣ ، ط٣ ، دار الأندلس ص ص ٣٣ ، ٣٤ .

١١ – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ج٢ ، ص ٢٨٩ .

١٢ – المرجع نفسه ٢٨٠ .

١٣ – في الأدب الجاهلي ص ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

١٤ – النقد الأدبي الحديث ص ٢٠٨ .

١٥ – دراسات في الشعر والمسرح ، القاهرة ١٩٦٠ ، ط. دار المعرفة ص ص ١٢ ٢٠ .

١٦ – مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية ، القاهرة ١٩٨٧ ، ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٦ .

١٧ – نشير إلى أعمال من قبيل :

نصرت عبدالرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، في ضوء الحديث ، عمان ١٩٨٢ ، مكتبة الأقصى ص ٢ .

مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، القاهرة ١٩٧٨ ، مكتبة مصر ، وقراءة ثانية لشعرنا القديم ، بيروت ١٩٨١ ، دار الأندلس ط٢ .

وعلي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، بيروت ١٩٨٠ دار الأندلس .

وقصي الحسين ، انتروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام ، طرابلس ١٩٩٣ ، طبعة على نفقة المؤلف .

١٨ – الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، القاهرة ١٩٨٦ ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ص ٥ .

١٩ – الكلمات والأشياء ، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ، دراسة نقدية ، بيروت ١٩٨٩ ، دار المناهل ص ١٢٢ .

٢٠ – المرجع نفسه ص ١٨٠ .

٢١ – الشعر والشعراء ، ص ٢٢ .

٢٢ – العمدة ج ٢ ص ١٢١ – ١٢٢ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيان القراءة عند ابن المقفع
(من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد يقطين

١ - النص والمُناصّات الخارجية :

١ - ١ لا يكاد كتاب من الكتب القديمة أو الحديثة يخلو من مقدمة يصدِّر بها المؤلف (أو من ينوب عنه) كتابه . وفي هذه المقدمة أو التمهيد ،،، يعرِّف الكاتب بمصنفه أو مؤلفه ، مبيناً ما سيعالجه فيه من قضايا ، وما يتناوله فيه من أبواب ومسائل . تتعدد أنواع المقدمات ، وتتفاوت بين الطول والقصر ، كما تتنوع طرائق تقديمها للكتاب أو المصنف . وقد يكتبها صاحب النص نفسه ، كما قد يضطلع به كاتب غيره .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل هذه السمات التي تتميز بها مقدمات الكتب ، حدَت بالعديد من الدارسين اليوم إلى اعتبارها خطاباً له هويته وطبيعته الخاصة التي تميزه عن غيره من الخطابات في تعددها واختلافها عن بعضها البعض . كما دفعهم الحرص على الكشف عن آلياتها وخصائصها إلى تناولها بالبحث والدرس ، شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حالياً بالتحليل إنطلاقاً من إجراءات محددة ، وافتراضات خاصة ، بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية ، وقدرتها على الوصف والتفسير . إذا كان بعض الباحثين يتعامل مع هذه المقدمات باعتبارها نوعاً خطابياً خاصاً كما يفعل هـ. متيران حين يقدم على

تحليل "خطاب المقدمات"[1]، فإن آخرين ينظرون إليها بصفتها نوعاً من أنواع "التفاعل النصي"، وينظرون إليها في ذاتها أو في علاقاتها بالنص[2].

١ - ٢. بالنسبة إلينا ستتعامل مع مقدمات كتاب كليلة ودمنة باعتبارها "مُنَاصَّات "[3] أو موازيات نصية تتطلب منا الدراسة والتحليل تماماً مثل النص . هذه المناصات كنت قد وقفت عليها في انفتاح النص الروائي ، ولكني تعاملت معها وهي تتحقق داخل النص. وهنا سأنظر فيها باعتبارها " مناصات خارجية " لأنها جاءت مستقلة عن النص . وسيكون من الضروري ونحن نحاول البحث في بنية "كليلة ودمنة " الحكائية والسردية أن نتوقف قليلاً أمام مناصاتها لما لها من قيمة خاصة واستثنائية .

لا يمكن لأي كان أن ينكر ما لـ " المناصات " من أهمية قصوى ، وإن كانت تبدو لنا أحياناً هذه المناصات غير ذات جدوى . فالقارىء قبل أن يتعامل مع النص كيفما كان نوعه ، يشرع في قراءة هذه المناصات لتحصيل فائدة خاصة عن النص . كما أننا أحياناً قد لا نعير أي اهتمام لهذه المناصات ، أو أننا نتعامل معها تعاملاً بسيطاً فيكون لذلك أثره في فهمنا للنص ومختلف أبعاده فلا نلتفت إلى مقاصد النص الكامنة أو الظاهرة وذلك بطبيعة الحال تبعاً لخصوصية هذه المناصات أو طبيعتها التي تختلف باختلاف الكُتَّاب والنصوص .

١ . ٣ بهذا الهاجس ، ومن هذا المنطلق ، نسعى في هذا البحث إلى تناول " عرض " عبدالله بن المقفع لكتاب كليلة ودمنة ، ونبغي من وراء ذلك معاينة العلاقة القائمة بين النص والمناص ، وذلك من خلال تحليلنا لـ " المناص " باعتباره نصاً على المستوى الدلالي

لتشخيص ما يطرحه من قضايا فكرية وثقافية ، وعلى المستوى التركيبي لنقف على أسلوب الكتابة السردية عند ابن المقفع ، وطرائق تقديمه لأفكاره ، كل ذلك في علاقته بالنص (كليلة ودمنة) الذي جاء المُناص تقديماً له، ومدخلاً إليه .

٢. من " قصة الكتاب " إلى كتاب القصة :

٢-١. سبعة مناصات خارجية :

لقد أتيح لكتاب " كليلة ودمنة " من الذيوع والإنتشار ما لم يتح إلا للنادر من الآثار . ترجم إلى العديد من اللغات ، ويطبع وبشكل دائم طبعات عديدة ، وتكتب حوله وفي كل اللغات دراسات كثيرة العدد ومتعددة المقاربات والرؤيات . لذلك لاغرو أن نجد مناصاته الخارجية تتعدد بتعدد الترجمات والطبعات . وبالنسبة للطبعة التي نعتمد في هذه الدراسة[٤] نجد أنفسنا أمام سبعة مُناصات خارجية ، نقسمها إلى ثلاث مجموعات على التوالي :

أ) ١ – مقدمة ناشر هذه الطبعة الجديد .

٢ – خلاصة ترجمة عبدالله بن المقفع .

٣ – مقدمة صاحب النسخة .

ب) ٤ – مقدمة كلية ودمنة لعلي بن الشاه الفارسي .

٥ – باب بعثة الملك كسرى أنوشروان لبروزويه المتطبب إلى الهند في طلب كلية ودمنة .

٦ – باب بروزيه المتطبب .

ج) ٧ – باب عرض الكتاب لابن المقفع .

نلاحظ من خلال هذه المناصات الخارجية أولاً أنها متفاوتة زمانياً . أي أنها تذهب من العصر الحديث (مقدمة الناشر) إلى أقدم العصور (ما كتبه بزر جمهر وزير كسرى) . كما أننا نلاحظ ذلك بجلاء من خلال تعدد كُتاب هذه المناصات ، وهم :

١ – الأب لويس شيخو اليسوعي .

٢ – صاحب النسخة (مجهول الاسم) .

٣ – علي بن الشاه الفارسي (واسمه في بعض الطبعات بهنود بن سحوان)

٤– بزر جمهر وزير كسرى .

٥ – برزويه المتطبب .

٦ – عبدالله بن المقفع .

نلاحظ أن هذه المناصات تختلف بحسب الزمان والكُتاب . وعندما نتأمل في طبيعة هذه المناصات الخارجية نجد اختلافها في الزمان يُجَلّي لنا صورة الكتاب وقصته التي تشكلت عوالمها في مقاومته عوامل الاندثار ، وانتقاله من فضاء ثقافي إلى آخر . كما أن اختلافها بحسب الكُتاب يبيِّن لنا منظوراتهم إلى خصوصيته ، والدور الذي يمكن أن يضطلع به في حال نشره وانتشاره . ويمكننا تقسيم هذه المناصات بحسب نوعيتها إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي:

أ) مناصات فيلولوجية – تعريفية : وندخل فيها المناصات الثلاثة الأولى التي كتبها الناشر وصاحب النسخة . ونجدها جميعاً تتعرض لضبط النسخة وتدقيقها . يتحدث في المناص الأول الأب

لويس شيخو عن تعدد النسخ ودقة النسخة التي يقدمها ، مع بعض الإشارات إلى تاريخ الكتاب وأصوله الهندية ، والعمل الفيلولوجي الذي أقدم عليه بعض المستشرقين في العثور على نسخ الكتاب وطبعها . أما في المناص الثاني فهو يعرف بالمترجم عبدالله بن المقفع . ونجد أنفسنا في مناص صاحب النسخة أيضاً أمام عمل شبيه بعمل الفيلولوجي ، فهو يبين قيمة الكتاب ، ويكشف على ما يشتمل عليه من أبواب . وبعد إثباته لأبواب الكتاب الأربع عشرة يسجل قائلاً "فما نقص من هذه الأبواب فهو ساقط منه ، وما زيد فيها فهو شيء أُلْحِقَ به ". (ص. ٦) .

ب) مناصات تاريخية – سيرية : تحضر هذه المناصات في المجموعة الثانية التي تحمل الأرقام (٤ – ٥ – ٦) ، وتشترك جميعها في تقديم إفادات ومعلومات تاريخية حول أسباب تأليف الكتاب في الهند من لدن الفيلسوف بيدبا للملك دبشليم ، وما صاحب هذا التأليف من حوادث وأحداث . ونجد أنفسنا كذلك أمام معطيات تاريخية وسيرية تتصل بكيفية انتقال الكتاب من الهند إلى فارس ، مع تسجيل المخاطر التي تجشمها برزويه الطبيب لنسخ الكتاب ، وأخيراً تدوين لسيرة برزويه وأعماله .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج – مناص توجيهي – نقدي : وهو المناص الأخير الذي كتبه ابن المقفع ، وعليه سيكون مدار بحثنا وتحليلنا ، وسنبين لماذا نعتناه بهذه الصفة ، ونكشف عما يختلف به عن بقية المناصات ، وخصوصيته الدلالية والتركيبية والنصية .

قليلة جداً ونادرة مثل هذه الكتب التي تعرف هذا النوع والكم من المناصات المختلفة . ولعل من أهم الخاصيات التي أعطت

لكتاب كليلة ودمنة هذه السمات التي يكاد ينفرد بها هو تحوله من "كتاب قصص " إلى كتاب له قصة " أو من كتاب له قصة ، حاولت المناصات التاريخية " حكيها " إلى كتاب قصص يضطلع هو بحكيها سيان .

حاولت المناصات الفيلولوجية أن تبرز لنا أن ما نقرؤه هو النص الأصل أو القريب منه . وحاولت المناصات التاريخية أن تحكي لنا قصة تأليف الكتاب وأسبابه ، وقصة انتقاله من موطنه الأصلي وترجمته ، وتحكي لنا أيضا عن بطولة المؤلف وبطولة الناقل لما بينهما من سمات مشتركة ، غير أن المناص التوجيهي لابن المقفع فتكمن خصوصيته في أنه لا يحاول أن يقول لنا إن ما نقرأ هو النص الأصل، أو يحكي لنا قصة الكتاب لنستمتع ببطولات المؤلف والناقل ، قبل أن ندخل إلى عوالم النص ، ولكنه يوضح لنا الطابع الخاص للكتاب ، ويوجهنا إلى كيفية قراءة النص ، والإفادة منه .

إننا من المناصات الفيلولوجية إلى المناص التوجيهي ، مرورا بالمناصات التاريخية نجد أنفسنا ننتقل زمانيا ومعرفيا من تاريخ النص السحيق والخارجي عنه إلى راهن القراءة ، هنا والآن . من الخارج المحيط ، زمانيا ، بالنص إلى الداخل الذي يمكننا من " مفاتيح " دخول النص ، والإستفادة منه معرفيا . إننا بتعبير آخر ، نجد أنفسنا ننتقل من الفضاءات البعيدة المحيطة بالنص إلى " عتبته " التي تمكننا من الدخول إليه من خلال المناص التوجيهي الذي نعتبره ، بالقياس إلى المناصات الأخرى ، مفتاح النص .

٢- ٢. قصة الكتاب :

يبدو لنا كتاب كليلة ودمنة ، من خلال المناصات التاريخية ،

بطل قصة لها بداية ولها نهاية . تمتد هذه القصة في الزمان ، ويتسع مجال فضائها من الهند إلى بلاد فارس . ذلك ما سنحاول الوقوف عنده الآن من خلال إبراز أهم ثوابت هذه القصة ، ليتضح لنا تميز مناص بن المقفع ، وتظهر لنا قيمته الخاصة .

٢- ٢- ١. التأليف : يظلم الملك دبشليم رعيته . يستنكر الفيلسوف هذا الظلم ، ويخاطب الملك بجرأة وشجاعة فيكون مآله السجن ، ويستمر الملك على حاله . بعد مدة ، تفكر الملك في حركة الفلك والكواكب وتدبر " فغرق في الفكر ، فسلك به إلى استنباط شيء عرض له من أمور الفلك والمسألة عنه ". (ص. ١٧)، فتذكر ما خاطبه به الفيلسوف بيدبا ، فارعوى عنه غيه ، وتاب إلى رشده . أطلق سراح الفيلسوف وقرَّبه وائتمر بأوامره . فتغيرت البلاد والعباد. وكان بعد ذلك أن طلب منه تأليف كتاب يستمر به ذكره كما فعل آباؤه وأجداده : " وقد أحببت أن تصنع لي كتاباً بليغاً تستفرغ فيه عقلك ، يكون ظاهره سياسة للعامة وتأديبها ولأخلاق الملوك وسياستها للرعية على طاعة الملك وخدمته ، فيسقط بذلك عني وعنهم كثير مما يحتاج إليه من معاناة المُلك . وأريد أن يبقى هذا الكتاب ذكراً على غابر الدهر ". (ص. ١٩) .

تفرغ بيدبا مدة سنة . ولما أتم تأليفه ، جمع الملك حاشيته وأهل مملكته ، ونادى في أقصى بلاد الهند ليحضر الناس لسماع الكتاب . قرىء الكتاب بحضرة الملك والشعب . وَضّحَ بيدبا مغزى كل باب للملك وَسُرَّ الملك لذلك سروراً عظيماً ، وطلبه أن يتمنى فتتحقق كل أمنياته . لكن بيدبا لم يطلب من الملك إلا تدوين الكتاب وحفظه في خزائن الملك حتى لا يعلم به أحد وخاصة الفرس ، فيخرج الكتاب من بلاد الهند .

٢ - ٢ - ٢. النقل : على عكس ملك الهند "قبلَ تحوله ، كان ملك فارس عاقلاً وحكيماً وعادلاً . سمع عن كتاب " كليلة ودمنة "، فلم يرتح له بال حتى أوفد من يحصل عليه ويحمله إليه . انتدب لهذه المهمة برزويه المتطبب أعقل خاصته ورجال مملكته ، وأكثرهم معرفة وحكمة . نجح برزويه المتطبب في الدخول إلى بلاد الهند ، وبذكائه وفطنته استطاع النفاذ إلى خزائن الملك الهندي وقام بنقل الكتاب إلى الفارسية ، ورحل إلى بلاده غانماً ظافراً .

بوصول " كليلة ودمنة " إلى بلاد فارس " أمر الملك أن يحضر العلماء والأشراف ، فلما اجتمعوا وعنده برزويه أمر بإحضار الكتب التي قدم بها من الهند ، ففتحت وقرىء ما فيها على رؤوس الأشهاد..." (ص. ٣٠) .

سر الملك ، وأمر أن تفتح لبرزويه خزائن الجواهر والذهب،،، وطلب من برزويه أن يأخذ منه ما يحلو له ، وكل ما يرغب فيه . لكن برزويه رغب عن كل ذلك ، وطلب من الملك أن يأمر الوزير بزرجمهر بوضع باب يذكر فيه برزويه ، وأن يوضع هذا الباب بين تلك الأبواب التي في الكتاب " ليحيا به ذكري ما حييت في الدنيا وبعد وفاتي " (ص. ٣٢) .

وضع الوزير الباب وقرىء على رؤوس الأشهاد ، ففرح بذلك برزويه ، وجعل هذا الباب أول أبواب كليلة ودمنة .

من التأليف (الهندي) إلى (النقل) الفارسي نحن أمام مجموعة من التواترات والحوافز ذات الطبيعة الحكائية التي تبين لنا البعد الذي أومأنا إليه . فبتحول ملك الهند إلى عادل يأمر بتأليف الكتاب . وبسبب كون ملك الفرس عادلاً يطالب بإحضار الكتاب . إن

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

طلب "الحكمة" التي هي ضرورة لـ " السياسة " مشروطة بـ"العدل". كما أن "جمع" الحكمة في كتاب هي من مهام "الحكيم" العاقل الذي لا يريد مقابل نشره الحكمة إلا شرف الذكر. إنه لا يرضى بالمال مقابل اضطلاعه بمهمته . كما أن الكتاب في الحالتين (التأليف – النقل) يقرأ على رؤوس الأشهاد ، وتوضح مقاصده أمام الجميع ثم يؤمر بستره وحراسته كي لا يتعرض للضياع. إنه الكتاب الجامع لمختلف أصناف الحكم ، وهو سر العدل (ألم يغير الفيلسوف المؤلف الملك ؟) . هذا الكتاب الجامع لا يمكن إلا أن يحرص عليه الملك كما يحرص على كنوزه وجواهره . ويكلف الحراس الأشداء بالسهر عليه وصيانته ، ويقوم ملك الفرس بالعمل نفسه تجاه هذا الكتاب الذي لا يقدر بثمن.

٣. مفتاح الكتاب والمفارقة المركزية :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتحول الكتاب إلى العربية . ويقوم بهذا الصنيع ابن المقفع كما هو معروف ومتداول . إنه بذلك يحمل مواصفات " الحكيم " بيدبا ، و" الطبيب " برزويه . ألابن المقفع الكاتب " قصة " مع الخليفة (الذي يريد إصلاحه) ، أو العادل الذي يود أن " يسرق" له الحكمة – المعرفة ليعض عليها بالنواجذ كما فعل دبشليم وكسرى؟ لنترك للباحثين فرصة الجدل في هذه المسألة . إن ما نميل إليه جازمين ، ونحن نتعامل مع الكاتب بمناصاته المختلفة ، هو أن ابن المقفع يضطلع بدور الطبيب لكن الخليفة لم يطلب منه ذلك ، كما أن عمله نظير عمل بيدبا ، وإن لم يطلب منه الخليفة تأليف الكتاب لأن الخليفة ببساطة ليس دبشليم ولا كسرى . لكن قصة الكتاب لم تنته ، إذ يأتي ابن المقفع ليقوم بدور مزدوج من خلال نقله الكتاب إلى

العربية من جهة ، وتقديمه له من جهة ثانية . وهو بهذا الدور يلتقي بالحكيم والطبيب . فالأول " يؤلف " الكتاب ، والثاني "يسرقـ"ـه. وفي سرقته إياه عملية تأليف ثانية : إظهار الكتاب ، وجعله قابلاً للقراءة والتداول في مرحلة والحفظ في خزائن الملك بعد ذلك. وإقدام ابن المقفع على تعريبه تأليف آخر (نقل الكتاب إلى العربية) والمراد بذلك نقل الكتاب الأصل من الكمون (الاستتار في الخزانة الملكية الفارسية) إلى الظهور أمام الجميع (كل قراء العربية). وكأني به يستشعر أن الكتاب رغم الترجمة وذيوعه سيظل مستغلقاً على القراءة والفهم ، فقام بالتقديم له . وهو بذلك يكشف الحجب عن الكتاب مرتين ، بتعريبه أولاً ، وبالتقديم له ثانياً. ويبدو ذلك جلياً في كون مناصه الخارجي جاء مختلفاً عن كل المناصات وكشفاً لأسرار الكتاب، وإزاحة لكل الأقفال التي تحجب جوهره وتخفي كوامنه ومقاصده . وإذا ما عدنا إلى قراءة قصة الكتاب في ضوء نهايته التي نسجلها مع عمل ابن المقفع ، ننتهي إلى أن كتاب كليلة ودمنة سواء في نسخته الهندية أو الفارسية ظل "السر المخزون " في الخزانة الملكية ، لا يطلع عليه أحد . وحتى لو تم الاطلاع عليه ، فلن يفهم منه شيء . ويأتي ابن المقفع ليكشف الكتاب (تعميمه بواسطة التعريب) ويزيل عنه سره الداخلي (كتابة مقدمة عنه) وبذلك يمكننا فعلاً أن نتحدث عن نهاية الكتاب وقد عرف " تحولاً " من الخفاء إلى التجلي ، ومن الغموض إلى الوضوح. هذا التحول اضطلع به ابن المقفع على أحسن وجه ، فكان بذلك " بطلاً" لا يقل مغامرة عن برزويه ، ولا جرأة من بيدبا.

إن بطل تلك القصة المحتملة ، يبدو لنا من خلال تقديمه للكتاب مفكراً عميقاً ، ومنظراً دقيقاً . ومجمل تأملاته في الكتاب وفي كيفية قراءته تجعله من منظورنا صاحب " بيان للقراءة " علينا أن نتدبره ،

ونتأمل فيه لنعاين تصوراً متكاملاً ، ورؤية ثاقبة للقراءة ولطبقات القراء ، وأنواع القراءات. وسيتأكد لنا ذلك بصورة أوضح وأجلى عندما نعاين أن " بيانه " هذا صار نصاً نموذجاً يحتذى، وأنموذجاً نصياً يحاكى، أي أن هذا المناص تحول إلى نص متعلق به من قبل مناصات متعلقة ، ستبرز في فترات طويلة في الزمان النصي العربي . وذلك ما سنحاول الوقوف عليه من خلال النقط التالية :

٣- ١. اللهو / الحكمة

يبدأ ابن المقفع مقدمة الكتاب بالإشارة إلى أن حكماء الهند على غررا العلماء " من كل ملة وأهل كل لسان يلتمسون أن يعقل عنهم ،،،" (ص. ٥١) ، وهم يتفننون في بناء أصناف من الحيل التي تمكنهم من "إخراج ما عندهم من العقل حتى كان من تلك الحيل وضع بليغ الكلام ومتقنه على أفواه البهائم والطير ، فاجتمع لهم بذلك خلال " (ص. ٥١) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويركز ابن المقفع هنا على الدور الذي يضطلع به الحكماء لإنجاز وظيفتهم في المجتمع .غير أن تلك الوظيفة يمكن أن تتحقق من خلال انتهاج طرائق شتى . هذه الطرائق يَسِمُها ابن المقفع بـ"الحيل"، وهي التقنيات التي يتم ابتداعها لتحقيق المراد . تضعنا هذه التقنية أمام مفارقة كبرى ، قوامها التناقض الصارخ بين " القول" (السامي) الذي لا ينطق بمثله في الغالب إلا خواص الناس وبلغاؤهم، و"القائل" (المنحط) الذي يتزل في هذه الحالة إلى أدنى مرتبة (عالم الحيوان) . ولا يمكن لهذه المفارقة إلا أن توازيها مفارقة أخرى تتصل بأنماط الكلام ، وتزدوج إلى ثنائية تقليدية ينقسم بمقتضاها الكلام إلى جد وهزل . وهذه الثنائية بقدر ما تتصل

بطبيعة الكلام ، فإنها ترتبط أيضاً بطبيعة القـراء . ويعبر ابن المقفع عن ذلك خير تعبير في وصف الكتاب بحسب تلك المفارقة بقولـه : " وقد جمع هذا الكتاب لهواً وحكمة ، فاجتبـاه الحكمـاء لحكمتـه ، والسخفاء للهوه ". (ص. ٥١) .

لقد دفع وقوف ابن المقفع عند تلك المفارقة المركزية (القول/القائل) إلى محاولة تشخيصها ، والتنبيه إلى طابعها المزدوج ، وما يمكن أن تتولد عنه من مفارقات ، إذا لم يتـم فـهم طبيعتـها ، وتدقيـق وظيفتها، وكان لزاما أن تنجم عن ذلك مواقف مـن القـراءات الممكنة وأنواعها المختلفة ، وطبقات القراء المتباينة . ويتحقـق كـل ذلك في علاقته بالنص من حيث بنيته وأغراضـه ومقـاصده . وإذا كان الكاتب قد نبه في البداية إلى طابعي الجـد والهزل ، والحكمـة واللهو، باعتبارهما نتاج تلك المفارقة ، نجده يذهـب أبعد من ذلـك إلى طرح ثنائية ثالثة تتصل بالنص من جهة ، وشكل تلقيه من جهـة ثانية . ونتبين أن هذه الثنائية تندمج فيها الثنائيتان السالفتان ، ونقصد بذلك ثنائية الباطن والظاهر . تستلزم هذه الثنائية الجديدة الإنطـلاق من المفارقة المركزية نفسها ، والنظر إليها من خلال بعد آخر يتصـل بطرائق التلقي مع التساؤل عن دواعي اصطناع تلك الحيلة من قبـل الحكماء للكشف عن " السر " الكامن وراء جعل " بليغ الكـلام " يتجسد من خلال " لسان البهائم " ؟

٣- ٢. الظاهر / الباطن :

يستنتج ابن المقفع ، وهو يشير إلى أبعـاد هـذه التقنيـة أن وراءها أغراضا ومقاصد محددة ، ويعمل على تنبيـه القارىء إليـها من خلال قوله : " فمن قرأ هذا الكتاب ، فليعرف الوجه الذي وضع

عليه ". (٥١). إن هناك وجهاً محدداً للكتاب ، وبدون التساؤل عن " الوجه " الحقيقي المقصود ، لا يمكن حل تلك المفارقة ، أو فك المعضلة التي يبنى عليها الكتاب . ويسعى ابن المقفع إلى الكشف عن الوجه الذي وضع عليه الكتاب بتنبيه القارىء إلى ضرورة ألا يجعل " همه بلوغ آخره ، ليعرف إلى أي غاية يجري مؤلفه فيه ، وأي شيء يخشى منه ، عندما نسبه إلى البهائم ، وأضافه إلى غير مفصح " (ص. ٥٢) ، لأنه متى فعل ذلك ، وجعل همه الوصول إلى نهاية القصة ، " ولم يدر ما أريد بتلك المعاني ،،، ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما يصفه هذا الكتاب ، فإنه لو استتم قراءته إلى آخره دون معرفة ما يقرأ منه لم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه ". (ص. ٥٢) .

إن ابن المقفع يحدد هنا أفق انتظار القراءة ، ويرى ضرورة دخول القارىء إلى عالم كليلة ودمنة ، وهو مجهز بتصور خاص عن النص . أما إذا تعامل معه كنص سردي ، على غرار مختلف الأعمال الحكائية ، فلن يصل إلى حل المفارقة ، أو فهم المراد من النص . يمكن لتتبع البرنامج الحكائي أن يوصل القارىء إلى نتيجة خاصة ترتبط بتوالي الأحداث ، وتسلسلها ، ويساعده على فهم القصة أو مادها الحكائية بناء على ذلك ، ولكنه لن يوصل إلى المدلول البعيد لـ "النص". وذلك على اعتبار أن فهم النص لا يتأتى إلا بتعيين أفق خاص للقراءة .

يرهن هذا الأفق إلى ضرورة الإنطلاق من أن للنص ظاهراً وباطناً . ولا علاقة طبيعية بينهما ، لأن المفارقة هي ما يحدد هذه العلاقة . يقول ابن المقفع : " وكذلك من يقرأ هذا الكتاب ، ولم يعلم غرضه ظاهراً وباطناً ، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه "

(ص. ٥٢) يتحدث الكاتب عن الغرض الظاهر والباطن ، وعن ظاهر النص ، وما يبدو منه أو يتجلى على مستوى السطح . ولو أردنا إعادة صياغة تصور ابن المقفع لكتاب كليلة ودمنة وفق المفاهيم السردية[٥] لوجدنا أنفسنا أمام :

١ – القصة : المادة الحكائية : وتتشكل من شخصيات تنتمي إلى عالم الحيوان ، وإلى مجموع الأفعال التي تقوم بها في زمان ومكان محددين .

٢ – الخطاب : طريقة تقديم القصة ، أو " الحيلة " كما يستعمل ابن المقفع . يبرز الخطاب في أن الراوي لا يقدم لنا القصة بواسطة السرد فقط ، ولكنه يعطي الكلام لشخصياته من خلال العرض . وبذلك يغدو الخطاب بحسب استعمال ابن المقفع يمثل النص " الظاهر ". وهذا الظاهر ، لم يتحقق في كليلة ودمنة من خلال "العلامات اللفظية" فقط ، ولكن أيضاً من خلال "العلامات الصورية "، لأن الكتاب كما نفهم من المقدمة ، ومن بعض النسخ والمطبوعات كانت تصاحبه صور ملائمة ، مستقاة من عالم الحيوان .

٣ – النص : ويتمثل بالبنية الدلالية العميقة التي تتولد من خلال قراءة " خطاب القصة " قراءة خاصة ومتعمقة ، وبذلك فإن النص وفق هذا التحديد هو عالم الدلالة ، أو الغرض " الباطن " الذي يتوجه إليه ابن المقفع بالعناية والرصد .

يتفاعل القارىء مع " الخطاب " من خلال عملية القراءة بغايتين ، أو أفقين متلازمين :

١ – فهم القصة : التي تتقدم إلينا من خلال الخطاب ،

وذلك عبر إعادة تشكيلها ، وملء فجواتها ، وترتيب عوالمها لبناء القصة بعد الانتهاء منها .

٢ – فهم النص : ويتحقق من خلال استخلاص الدلالات العميقة والباطنة ، وراء خطاب القصة ، والجواب عن الأسئلة التي تمليها عملية القراءة .

إن فهم النص ، والوقوف على ما لم يقله ظاهراً ، هو ما يركز عليه ابن المقفع ، وينبه إليه . وبحسب أفق القراءة ، وتوجهه إلى إحدى الغايتين يمكننا تمييز القراءات وتصنيفها ، وتحديد أنواع القراء ومستوياتهم .

يبدو لنا من خلال هذا العرض أن مناص ابن المقفع هو فعلاً مفتاح لحل مفارقة النص ؛ فهو يوجهنا في عملية القراءة ، إلى الإمساك بالغرض البعيد للنص ، ويبين لنا ألا نقف عند سطحه أو ظاهره ، وذلك إنطلاقاً من أن الكتاب ينهض على :

١ – مفارقة مركزية بين " القول " و" القائل " لأنهما من طبيعة متناقضة .

٢ – نجمت عن هذه المفارقة ثلاث ثنائيات تتصل بها من حيث الطبيعة والوظيفة : (اللهو / الحكمة) – (الهزل / الجد) – (الظاهر / الباطن) .

هذه الثنائيات الثلاث يمكن اختزالها إلى اثنتين أساسيتين تتصلان معاً بالخطاب والنص على النحو التالي :

أ – الخطاب : الظاهر / اللهو / الهزل .

ب – النص : الباطن / الحكمة / الجد .

إن الخطاب بسبب بعده الظاهر هو موئل الطرف الأول من أي ثنائية ، وعكسه النص الذي لا يمكن الانتهاء إليه ، وإلى ما يمثله إلا بتجاوز ظاهر الخطاب . ويتضح لنا من خلال هذا التمييز أن الكتاب ، وهو ينهض على قاعدة " المفارقة المركزية " وما يتولد منها، متعدد الدلالات . ويستدعي هذا التعددُ تعددَ القراءات بتعدد أنواع القراء . لكن ابن المقفع ، وهو يُقرُّ بذلك ، يعمل من خلال تقديمه إلى جعل الكتاب " أحادي الدلالة "، و" أحادي القراءة "، وذلك بانحيازه الواضح إلى قراءة ضد أخرى ، وإلى ترجيح "غرض" بدل آخر . وتبعاً لذلك فهو يفاضل بين القراءات والقراء . وما ثنائياته إلا خير دليل على ذلك . ويتضح لنا هذا بجلاء في تحديده لقواعد " القراءة النموذجية " التي ينحاز إليها ، وينتصر لها ، وذلك ما يمكن معاينته من خلال النقطة التالية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤. القراءة النموذجية :

٤ – ١. ينطلق ابن المقفع من " المفارقة المركزية " التي تفرضها طبيعة كليلة ودمنة ، ولكنه يعمم تصوره للقراءة ، ويجعل ما يستدعيه هذا الكتاب قابلاً للتعميم على أي كتاب . ويبدو لنا هذا جلياً من خلال صيغه التعبيرية الشاملة على نحو ما نجده في قوله : " ومن استكثر من جمع العلوم ، وقراءة الكتب ،،، ". إنه يتحدث هنا بإطلاق عن القارىء بوجه عام ، ولكنه يخصص عندما يتعلق الأمر بكتاب كليلة ودمنة . ونتبين من هذا التعميم والتخصيص أن لابن المقفع تصوراً شاملاً للقراءة النموذجية ، وطريقة إنجازها لتضطلع بوظيفتها باعتبارها عملية خاصة يقوم بها القارىء وهو يتفاعل مع هذا الكتاب أو أي كتاب .

٤ . ٢. الروية : تعتبر الروية من المبادىء الأساسية التي تنهض علـى قاعدها القراءة النموذجية . يجعلها ابــن المقفـع المبـدأ الأول ، والمدخل الضروري لعملية القراءة . إن الروية نقيض التسرع لأنها تجعل القارىء يتوقف عند كل كلمة وجملة ، ويتأمل فيها مبدئاً ومعيداً ومتسائلاً . وبذلك يتمكن القـارىء من تجـاوز الظاهر ، والمعـبر عنه إلى الباطن والمسكوت عنه الذي به يتحقق الـمراد من عمليـة القراءة . يقول ابن المقفع : " وقد ينبغي للناظر في كتابنا هـذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه ، بل ليشـرف على مـا تضمـن مـن الأمثال حتى يأتي على أخرِه ، ويقف عند كل مثل وكلمة ، ويعمـل فيها رويته ". (ص. ٥٧) .

تتصل الروية بإدامة النظر في الكتاب ، والتمـاس جواهـر معانيه ، بهدف النفاذ إلى عمقه . أما القارىء المتسـرع ، أو الـذي يكتفي بتصفح الكتاب ، فإنه يقصر على الإمساك بـ " الغـرض المقصود "، وهو باطن النص . يقول متحدثاً عن القارىء منبهاً إيـاه إلى مقاصد كتاب كليلة ودمنة : " ،،، ولا يظن أن مغزاه إنمـا هـو الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور ، فينصرف بذلك عـن الغرض المقصود ". (ص. ٥٨) . وهو بذلك يومـىء إلى ان الحيلـة المصطنعة يجب ألا تصرفنا عن التوجه إلى " النص " بالإقتصار علـى "القصة ". وكما تناقض الرويـة " التسرع "، فإنها تناقض ما ينجـم عن التسرع من " الكثرة ". يمكن للقارىء المتسرع أن يقـرأ كتبـاً عديدة ، لكنه لا يخرج منها بطائل ، مادام المبدأ الأساس (الروية) غير متحقق في العملية . ولا يفـرق ابن المقفع بين المتسـرع والمكـثر ، يقول : "ومن استكثر من جمع العلوم وقراءة الكتب من غير إعمـال

الروية فيما يقرأه ، كان خليقاً أن لا يصيبه إلا ما أصاب ،،، الرجل الذي اكتشف كنزاً وأضاعه ، ولم يبق له غير العناء والتعب. (ص. ٥٢) .

٤- ٣. الفهم : إذا كان المبدأ الأول هو الروية للوصول إلى "الغرض المقصود " (الباطن) من الكتاب ، فإن الفهم هو النتيجة الأساسية التي تتولد من ذلك المبدأ . والمقصود به تحصيل المعرفة الباطنة ، وامتلاك ما يريد النص إبلاغه . وهذه هي الغاية المركزية التي تنشدها القراءة النموذجية ، لأنه بدون تحصيل " الفهم " لا يمكن التأكيد على تفاعل إيجابي مع الكتاب . وحين نعتبر الفهم من مبادىء هذه القراءة . فلأنه يعكس لنا مدى التواصل والتفاعل المتحقق بين القارىء والكتاب . وهو من ثمة يعتبر مدخلاً لمبادىء أخرى تأتي في مراحل أعلى . يرتب ابن المقفع هذه المراحل من خلال استعماله مجموعة من المفاهيم التي تبين لنا نوعاً من التدرج في التفاعل التام مع الكتاب ، من خلال المبدأين الأساسيين الأول والثاني ، كما يبدو لنا ذلك من قوله : " ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب ، وتفقهه، وبلغ نهايته وعلم ما فيه ،،،" (ص. ٥٣) .

واضح من خلال توظيف " ثم " أن هناك مسافة بين الأفعال المتحصلة من إعمال الروية التي تنجم عنها الأفعال التالية :

١. الفهم - ٢. التفقه - ٣. بلوغ النهاية - ٤. العلم .

إن المبادىء الثلاثة الأخيرة تنويعات من درجات عليا للفهم ، إذ كلما تم الإرتقاء ، كان الإنتقال إلى درجة أعلى وصولاً إلى العلم وهو غاية غايات القراءة النموذجية .

٤- ٤. العمل : إذا كان العلم هو أقصى غايات التفاعل مع

الكتاب، فإنه ليس النهاية . فالعلم لابد له أن يقترن بـ " العمل " لتحصيل الفائدة العملية من العلم ، وإلا فإنه غير ذي جدوى . نستعيد الاستشهاد أعلاه لأنه في نهايته يؤكد الترابط الوثيق بين العلم والعمل بقوله : " ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب ،،، وعلم ما فيه، ينبغي له أن يعمل بما علمه منه لينتفع به ، ويجعله مثالاً لا يحيد عنه " (ص. ٥٣) .

إن ممارسة العلم الحاصل شرط أساسي من شروط عملية القراءة النموذجية ، لأن من غايات تحصيل العلم تطبيقه في الحياة اليومية من خلال تغيير سلوك القارىء ، وذلك على اعتبار أن العمل بالعلم هو الذي يجعل القارىء ينتقل في درجات المعرفة والسلوك معاً، ويصعد من مرتبة إلى أخرى أعلى . ونجد دليلاً على ذلك في الصفات التي يمكن أن تنسب إلى الإنسان مثل : الرجل ، الجاهل ، العالم ، العاقل ... وكلها تبين لنا أصناف الناس بقدر حظهم من العلم وممارسته " فيلزم صاحب العلم القيام بالعمل لينتفع به ، وإن لم يستعمل ما يعلم ، لا يسمى عالماً . ولو أن رجلاً كان عالماً بطريق مخوف ثم سلكه على علم به يسمى جاهلاً ". هكذا نلاحظ ترابط العلم والعمل إلى الحد الذي يمكننا ، رغم تحصيل العلم ، أن نميز بين العالم والجاهل عند ابن المقفع بحسب ممارسة هذا الترابط أو عدمه .

تبتدىء القراءة النموذجية عند ابن المقفع بالروية ، وتنتهي بالعمل . وإذا كانت الروية تتصل بـ " النص "، فالعمل يتصل بـ "ما بعد النص "، أي الحياة . وفي الانتقال من النص إلى ما بعده ، تجاوز للقراءة إلى أقصى غاياتها ، وهو التدبر وإعمال النظر

والتفكير في الواقع ، والتصرف فيه بمقتضى ما تحصل من العلم بـه ، والعمل فيه .

يتضح لنا من خلال هذا التصور لماذا ينحاز ابن المقفع إلى هذا النوع من القراءة النموذجية ضد القراءات التي تقف علـى ظـاهر النص ، ولا تتعداه إلى باطنه ، لأن عـدم تحصيـل الرويـة ، ومـا يستصحبها لا يمكن أن يؤدي إلى العمـل . إنـه ينشـد " القـراءة العملية" التي تربط بين العلم والعمل به . وليس المقصود بالعمل هنـا غير الارتقاء بالإنسان إلى أعلى مراتب السمو والكمـال الأخلاقـي والقيمي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتعدد أشكال العمل التي يرصدها ابـن المقفـع في عرضـه للكتاب ، وتتسع لمختلف القيـم والأخـلاق المتصلـة بالقـارىء النموذجي، ولا يمكننا الوقوف عندها جميعاً لأنها تخـرج بنـا عـن المقصود. وتكفي في هذا الإطار الإشارة إلى أن على العمل أن يتجـه أولاً نحو ذات القارىء ، فينتفع بعلمه ، ويؤدب نفسه ، ويعيد تربيتها باستمرار . يقول : " وعلى العـالم أن يبدأ بنفسه فيؤدبها بعلمه ، ولا تكون غايته اقتناء العـلم لمعاونة غيره ،،،". (ص. ٥٤). يركز ابـن المقفع هنا على التربية الذاتية ، ويدخل فيها كل ما يتصل باجتنـاب مذموم الأفعال ، واتباع محمودها ، وما شابه هذا من القيم التي تبـين لنا فعلاً استفادة القارىء مما يقرأ ، وممارسته إياه علـى المستوى الذاتي، قبل أن يعمل على المشاركة في العمل على مستوى غيره الذي يتعداه إلى المجتمع . وبذلك يتضح لنا فعلاً أننا أمام "قراءة عمليـة " مؤداها العمل على تغيير الذات وما يحيط بها .

٥. طبقات القراء :

٥- ١. سبقت الإشارة إلى إنحياز ابن المقفع إلى القراءة النموذجية أو العملية ضد القراءات الأخرى التي يتخذ منها موقفاً سلبياً . ولكنه في معرض حديثه عن أغراض الكتاب وأقسامه المتعددة ، يجسد لنا طبقات القراء التي تتعدد بتعدد المواقف التي يتم اتخاذها مما أسميناه "المفارقة المركزية "، وما يتولد عنها من ثنائيات تتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة الكتاب ووظيفته على النحو الذي اصطنعه الحكماء ، وما قدموه فيه من مواد حكائية ، وما تفننوا فيه من حيل لتقديمها . إن كل ذلك جعل الكتاب متعدد القراءات ، ومتعدد الدلالات . وإن كان ابن المقفع ينحاز إلى قراءة بعينها ، فذلك لا يمكنه إلغاء القراءات الأخرى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥- ٢. يقسم ابن المقفع طبقات القراء إلى أربعة أقسام هي نفسها أغراض وأقسام الكتاب على النحو التالي :

٥- ٢- ١. الطبقة الأولى : وتضم " أهل الهزل من الشبان ". ويثير هؤلاء في الكتاب كونه جاء بلسان الحيوان ، فيكون همهم الأساس هو القصة أو المادة الحكائية .

٥- ٢- ٢. الطبقة الثانية : الملوك وممن في رتبتهم الذين يثيرهم في الكتاب بعده الصوري الذي تزين به صفحات الكتاب .

٥- ٢- ٣. الطبقة الثالثة : عامة الناس وخاصتهم ، مادام الكتاب على النحو المعروف : قصة أو مواد حكائية ، وصور تزين الكتاب .

٥- ٢- ٤. الطبقة الرابعة : وتتصل خاصة بالفلاسفة الذين يهتمون به لما فيه من أسرار عميقة يريدون الوقوف عليها .

هذه الطبقات الأربع كما نلاحظ متنوعة ومختلفة باختلاف ميولات القراء ومستوى اهتمامهم . وتذهب من الفتيان أو الشبان إلى الفلاسفة ، ومعنى هذا أن الكتاب يستجيب في حد ذاته لكل أصناف القراء ، وهو ما نتبينه في أغراض الكتاب .

٦. أغراض الكتاب :

٦- ١. تم التمييز في البداية بين الظاهر والباطن . وفي هذه النقطة سيبرز لنا هذا التمييز بجلاء لأن ابن المقفع سيعدد أغراض الكتاب وأقسامه بتعدد طبقات القراء التي تعرضنا لها في النقطة السابقة . وبصدد كل غرض يمكننا الحديث عن طبقة من القراء .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦- ٢- ١. الغرض الأول : " هو الغرض بالنوادر من الحيوانات " مادام القصد من وضع الكتاب على ألسنتهم هو استمالة الشبان فيتسارعون إلى اقتنائه وقراءته . إن الفتيان والشبان تثيرهم عوالم الكتاب .

٦- ٢- ٢. الغرض الثاني : أن يكون الكتاب أنساً للملوك ، ومن يحرص على الصور ، فيجد في الكتاب ضالته . وذلك لما يتميز به الكتاب من " إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ". (ص. ٥٩) .

٦- ٢- ٣. الغرض الثالث : أن يكون الكتاب جامعاً لمواد حكائية تتصل بعالم الحيوان ، وتزينها رسوم الصور ، فيكون بذلك

مثيراً لكل فئات القراء (الملوك / السوقة) . ومعنى أن يكون الكتاب موجهاً إلى القراء كافة ، تحقيق استمرار الكتاب وبقاؤه ، " فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل ... على مرور الأيام بل ينتفع بذلك المصور والناسخ أبداً " (ص. ٥٩) .

٦- ٢- ٤. الغرض الرابع ، وهو الأقصى : وذلك يخص الفيلسوف خاصة أعني الوقوف على أسرار معاني الكتاب الباطنة .

٧. تركيب :

إننا من خلال هذه الأغراض وطبقات القراء أمام تعدد وتنوع نادرين . ولذلك يجد كل قارىء في الكتاب ما يبحث عنه . غير أن لابن المقفع غايات ومقاصد خاصة يرمي إليها من خلال عرضه هذا منها التنبيه إلى القراءة النموذجية والعملية لأنه هي التي تعطي للكتاب الغرض الأقصى المراد . أما الوقوف على ظاهر الخطاب فلا يمكن أن يؤدي إلى الارتقاء بالإنسان ، وتلك غاية غايات القراءة النموذجية . وبذلك نرى أن عرض ابن المقفع للكتاب هو فعلاً مفتاح لقراءة كليلة ودمنة ، ومدخل أساسي لأي عملية قراءة ، ولهذا اعتبرناه " بياناً للقراءة ".

وإذا كان مناص ابن المقفع جاء موازياً لنص كليلة ودمنة ، فإنه سيتحول إلى " نص "، وينسج الكتاب على منواله ، وهم يتعلقون به ، ويستلهمون بعض أفكاره ، وتصوراته للقراءة ، وفي ذلك تعبير واضح على القيمة الخاصة لهذا التقييم تاريخياً ، وفكرياً ، وأدبياً ، لأنه يعكس لنا تصوراً واضحاً للقراءة ولمختلف أبعادها ومراميها .

هوامش

1 - H. Mitterand, Discours du roman, Puf, 1980.

2 - G. Genette, Palimpsestes, Seuil, 1983.

٣ – سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ .

٤ – كتاب كليلة ودمنة طبعة الأب لويس شيخو اليسوعي، دار المشرق ١٩٧٣ ، بيروت ، الطبعة العاشرة .

٥ – انظر التمييز بين القصة والخطاب والنص في : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي : الزمن ، السرد ، التبئير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط.١ ، ١٩٨٩، ص. ٥٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مصادر الحُصْري القيرواني

(... - ٤١٣هـ - ١٠٢٢م) في كتابه

«المصون في سِرّ الهوى المكنون»*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد خير البقاعي

١٣٥
ص ١٣٥

أبو إسحاق[1] إبراهيم بن علي بن تميم الحُصْري القيرواني ، صاحب "زهر الآداب وثَمَر الألباب " و"جمع الجواهر في الملح والنوادر "[2] و"المصون في سر الهوى المكنون "[3] وغير ذلك من الكتب التي سارت بها الركبان .

كان كما وصفه ابن بسام صاحب الذخيرة " صدر النديّ ، ونكتة الخبر الجليّ وديوان اللسان العربي ، رَاضَ صعابه ، وسلك أوديته وشعابه ، وجمع أشتاته ، وأحيا مواته ، حتى صار لأهله إماماً، وعلى جدّه وهزله زماماً ، وَطُنَتْ به الأقطار ، وشُدَّتْ إليه الأقتابُ والأكوار ، وأُنْفِقَتْ فيما لديه الأموال والأعمار "[4]. ص١٣٦

ويقول ابن رشيق عن مكانته في النقد الأدبي : "وكان شاعراً نقاداً ، عالماً بتتريل الكلام ، وتفصيل النظام ، يحب المجانسة والمطابقة، ويرغب في الاستعارة تشبهاً بأبي تمام في أشعاره ، وتتبعاً لآثاره ، وعنده من الطبع ما لو أرسله على سجيته لجرى جَرْيَ الماء، ورق رقّة الهواء "[5] ص١٣٦

ولقد لخص الصفدي في الوافي خلاف العلماء في تاريخ وفاته فقال : " توفي سنة ثلاث عشرة وأربعمائة ، كذا ذكره الشيخ شمس الدين ، قال ابن خلكان : قال ابن بسام : بلغني أنّه توفي سنة ثلاث وخمسين وأربعمائة. وذكر القاضي الرشيد ابن الزبير في كتابه

"الجنان": أن الحصري ألف كتاب " زهر الآداب " سنة خمسين وأربعمائة وهذا يدل على صحة ما قاله ابن بسام . ثم إن الشيخ شمس الدين ذكر وفاة المذكور في سنة ثلاث وخمسين وأربع مئة . وقال ياقوت : قال ابن رشيق : مات بالمنصورة من القيروان سنة ثلاث عشرة وأربع مئة ..."[٦].

وإنّ المتأمل في قولهم إنه ألّف " زهر الآداب " سنة ٤٥٠هـ وأنه توفي سنة ٤٥٣هـ يجد أنه يتناقض مع قولهم إنه اختصر هذا الكتاب لأن ثلاث سنوات في سن متقدمة ليست كافية لتأليف موسوعة ككتاب " زهر الآداب " لهذا أراني أميل إلى ما ذكره ابن رشيق من أنه توفي سنة ٤١٣هـ وأهل مكة أدرى بشعابها[٧].

وقدكانت القيروان في عصره مركز العِلْم الذي ينبعث منه النور إلى كُلّ أرجاء إفريقية الغربية . وقد وصلت القيروان قِمَّة مجدها العلمي عندما قام باديس الصنهاجي وابنه المعزّ بتشجيع العلماء والأدباء ، وكذلك تميم بن المعز الذي كان حسن السيرة ، محباً للعلماء ، معظماً لأرباب الفضل ، حتى قصدته الشعراء من الآفاق على بُعْد الديار[٨].

وأَرَى بالاعتماد على خبر ذكره ابن رشيق في الأنموذج ، ونقله صاحبا الذخيرة والوافي أنّ كتابَيْ " المصون " و"جمع الجواهر" من أوائل ما ألف ، ثم إنه ألّف بعدهما " زهر الآداب " في أخريات أيامه ، وربما كان اختصاره استجابة لرغبة شبان القيروان ، أقول هذا بعد تأمل طويل في طبيعة كتبه ، وفي المادة التي احتوتها هذه الكتب. أما الخبر فيقول ابن رشيق : " كان أبو اسحق الحصري قد نشأ على الوراقة والنسخ لجودة خطه ، وكان منزله لزيق جامع

مدينة القيروان، فكان الجامع بيته وخزانته ، وفي اجتماع الناس إليه ومعه ، ونظر في النحو والعروض ، ولزمه شبان القيروان ، وأخذ في تأليف الأخبار ، وصنعة الأشعار مما يَقْرُب في قلوبهم ، فرأس عندهم ، وشرف لديهم، ووصلت تأليفاته صقلية وغيرها ، وانثلت الصلات عليه "[9]

وأقف عند قوله : "... ولزمه شبان القيروان ، وأخذ في تأليف الأخبار ، وصنعة الأشعار مما يَقْرُب في قلوبهم ، فرأس عندهم ، وشرف لديهم ...".

وكتابا " المصون " و" جمع الجواهر " يَقْرُب مضمونهما إلى قلوب شبان القيروان الذين أحبّوا الحصري لأن كتبه وأشعاره وافقت هواهم ، وهل أقرب من أحاديث الحب والظرف والفكاهة إلى قلوب الناشئة في ميعة الصبا ؟.. والذي كان كَلِفاً بالمعذّرين[10] .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذا الخبر يشرح قول ابن رشيد " مما يَقْرُب في قلوبهم...".

ولقد رأيت أن الحصري يذكر أخباراً وأشعاراً ونوادر متماثلة في " جمع الجواهر " وفي " زهر الآداب "، ولو كان الأول ذيلاً للثاني لما حدث مثل ذلك والذي أظنه أنه استخدم ما كان ذكره في " جمع الجواهر " و"المصون ..." في تأليف "زهر الآداب " ثم اختصر الأخير بكتاب " نُور الطَرْف ونَوْر الظَرْف " الذي سماه ابن بسام " النُور والنَوْر " ثم سُمّي على عادة العرب " النورين " على التغليب[11].

هذا ما يمكن قوله في حياته ومؤلفاته اعتماداً على بعض

الصوى التي وجدناها في أخباره[١٢]. أمّا كتاب "المصون ..." موضوع المقالة فإنه يذكّرنا بسلسلة من كتب مماثلة ألفها أصحابها في معالجة أمر الحب[١٣]، وكانت موضوعاً لدراسات متعددة[١٤]، ولكن أصحاب هذه الدراسات أغفلوا كتاب "المصون"، على أن الدكتور محمد بن سعد الشويعر كان قد أشار إلى مخطوطته التي بخزانة مكتبة شيخ الإسلام عارف حكمت بالمدينة المنورة، وقارن بينه وبين كتاب ابن حزم[١٥] "طوق الحمامة" منذ عام ١٩٧٨م، ويبدو أن محقق كتاب "المصون" لم يطلّع على المقالة، وانتظر حتى عام ١٩٨٦م ليكتشف في كتاب "الأعلام" وجود مخطوطة الكتاب في المدينة المنورة، وهو يصف لنا معاناته في الحصول على المخطوطة؛ وهي معاناة يعرفها كل من حاول الحصول على صورة مخطوطة من مكتبة عربية أو إسلامية[١٦].

وكنت قد بدأت منذ زمن العمل في هذه الكتب، فقرأتها، وقرأت ما كُتب من دراسات عنها مِمّا تيسر لي فوجدت أنّ هذه الكتب تتناقل مادة متقاربة، وازدادت معرفتي بهذه الكتب عندما تيسر لي الإطلاع على أوّلها "كتاب الزهرة" لمحمد بن داود الأصبهاني (٢٧٠هـ - ٩٩٠م) ويكاد هذا الكتاب يكون المنجم الذي استثمره كُلّ الذين ألفوا في هذا المجال. عُنيت بكتاب الزهرة مطبوعاً، ونظرت فيه، فكان لي فيه وقفات وتصحيحات يَسَّر الله نشرها[١٧].

وقد وجدت وأنا أقرأ "زهر الآداب" و"جمع الجواهر" و"المصون ..." أنّ كتاب "الزهرة" من أهم مصادر الحصري فيها، وهذا ما لم يُشَرْ إليه كُلّ من عملوا في هذه الكتب، والمصون على

وجه الخصوص ، لقد رأيت محققه يقول : "... وعلى كل حال فالكتاب (مليء) بنواح علمية وأدبية ونقدية ، وكان الرجل موفقاً في اختياراته وتعليقاته ، والكتاب بحق يعتبر فريداً في بابه . وإذا كان ابن حزم – وهو معاصر للحصري – قد ألف كتاب " طوق الحمامة " فإن الحصري قد فاق في خطته هذا الكتاب ، وذلك لأن كتاب ابن حزم يعتبر في عرفنا الحاضر مذكرات شخصية ، أمّا كتاب المصون فإنه كتاب علم وأدب ، وتستطيع أيها القارىء أن تجد مصداق ما أقول في كل أجزاء الكتاب ، ولا أستطيع أن أقول أو يقول غيري : من تأثر بالآخر ؟ هل تأثر ابن حزم بالحصري ؟ أو تأثر الحصري بابن حزم ؟ وذلك لأن الكتابين مختلفان كل الاختلاف، وإن كان المصون يتفوق في كل شيء "(١٨) ص١٣٩

ومادام الكتابان مختلفين كل الاختلاف فأين التأثير والتأثر ؟ ولكن حقيقة الأمر التي لم يتنبّه إليها محقق الكتاب أن الحُصْري تأثر بابن داود وبكتاب " الزهرة "(١٩) كما تأثر به كل الذين خاضوا هذا الضرب من التأليف ، ولو تنبه إلى ذلك لساعده في تخريج كثير من النصوص التي غاب عنه تخريجها لأنه من " الزهرة "، وفي تصحيح كثير من التصحيف والتحريف الذي خفي عليه مما سيأتي بيانه ، ودليل ذلك أن ابن داود مذكور في الكتاب صراحة أربع عشرة مرة، وغاب عن المحقق أنه صاحب كتاب " الزهرة " فلم يترجم له ، بل إنه جعله شخصين في فهرس الأعلام لمجرد أنه ذُكِرَ في إحدى المرات (ص ٧٢) بلقبه واسم جده وجدّ جده (أبو بكر بن داود علي بن خلف الأصبهاني) ، وهو في موضع واحد (أبو بكر بن داود القياسي) (١٢٥) وهو في بقية المواضع (٣٥ – ٦٢ – ٧٦ – ٨٠ – ١١٨ – ١٢١ – ١٢٦ – ١٢٨ – ١٣١ –

١٣٨ - ١٤٦) (أبو بكر بن داود ابن داود)[٢٠] والمعني في كل ذلك صاحب الزهرة ، وابن صاحب المذهب الظاهري في الفقه ، وهناك أماكن أخرى منقولة عن الزهرة دون تصريح ، وكان يمكن للمحقق تخريجها وتقويم ما فيها ، وسأقف عند ذلك بلا تطويل ممل ولا إيجاز مُخِل .

* جاء في ص (٣٤) من كتاب المصون

أبيات ثلاثة للخليل بن أحمد لم يخرجها المحقق وهي له في فصل المقال في شرح كتاب الأمثال : ٢٢٤ ، وانظر " شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي " في " شعراء مقلون : ٣٥٧ والرواية ".

٢ - فإذا أخلَصَها ....

٣ - فهي تعطي ....

ويصحح تشطير البيت الثاني مما في " شعراء مقلون " والصواب :

٢ - فإذا أخلصها اللّـ ـه صَفَاءً وصفا لَـهْ

* وجاء في ص ٣٥ من كتاب المصون

- وهذا كقول أبي بكر بن داود : من تداوى بدائه لم يَصِلْ إلى شفائه .

وهذا عنوان الباب الثالث من الجزء الأول من كتاب "الزهرة" ص (٧١) من طبعة الدكتور إبراهيم السامرائي التي أخرجتها مكتبة المنار - الأردن - الزرقاء - ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م في مجلدين وهي التي ستكون الإحالة إليها مكتفين بالقول "الزهرة" وانظر الموشى ص ٣١٢ - ٣١٣ .

* جاء في ص ٣٦ بيتان بلا نسبة : وقال آخر :

ما ذاق بـؤس معيشـةٍ ونعيمـها ... فيما مضـى أحـد إذا لم يعشـقِ
الحب فيه حـلاوةٌ ومـرَارةٌ ... سائل بذلك مَنْ تطعّـم أو ذقِ

لم يخرجها المحقق وهما في الزهرة ١٠٨/١ وقدّم لهما في الزهرة بقوله :

والكميت أنصف من هذا حيث يقول :

البيتان ...

وانظر شعر الكميت ٢٥٧/١ – ٢٥٨ .

وأبيات الأحوص التي جاءت قبل هذين البيتين في الزهرة هي في المصون برواية مختلفة وخرّجها المحقق من ديوانه .

أبيات أبي دلف الأربعة في ص (٤٥) هي له في الزهرة ٦٣/١، وخرجها المحقق من زهر الآداب .

وجاء بعد الأبيات : (وما أحسن ما قال القائل) : ٤٥ – ٤٦ .

الحب أول من أحب مدهـا ... حيران أو يقضي عليه فيسرع
الحب أهونه شديد قادح ... يبكي الألد من الرجال فيصرع
من كان ذا حزم في الهوى ... وشجاعة فالحب منه أشجع

والأبيات في الزهرة ٦٣/١ – ٦٤ والأولان في الموشى ١٥٥ وفيه " أنشدني ابن أبي الدنيا " ولم يخرجها محقق المصون ، ورواية الأول في الزهرة : الحب يترك ... وهي أصح مما في المصون .

وجاء في المصون ٤٦ : وقال الآخر :

ألا قاتل الله الهوى كيف يقتل ... وكيف بألباب المحبين يفعل

ARCHIVE http://Archive.Sakhrit.com

فـلا تعذلـوني في غـرامي إنـــني أرى ســورة الأبطــال في الحب تَبْطُلُ

والبيتان في الزهرة ٦٣/١ بلا نسبة (وقال آخر) .

وبيتا عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير اللـــذان جـاءا في المصون ٤٦ هما في الزهـــرة ٦٣/١ . وهما في ديوان عمارة ص ٢٩، وانظر ديوان كثيّر عَزَّة (ط. د. إ. عباس) ص ٤٢٢ .

* أبيات كثير بن عبدالرحمن في المصون ٤٦ - ٤٧ الـــتي لم يخرجها المحقق

هي الموشى ١٠٨ له ، وهي ستة أبيات في الزهـــرة ٤١٠/١ بلا نسبة ، وانظر ديوان كثير عزة ٤٢٠ .

* أبيات أبي عُيَيْنة المهلبي التي جاءت في المصون ٥٠ - ٥١

ولم يخرجها المحقق هي له في الأغاني ١٨ ص ١٠ ، وفي الشعر والشعراء ص ٨٥٢ ، والبيت الأول والأخير في معجـــم المرزبـــاني ٢٦٧ - ٢٦٨. بخلاف في الروايـــة . وانظر ديوان أبي عُيَيْنـــة بـــن محمد بن أبي عيينة ، ص ٩٨(٣٠).

* بيتا جندل بن الراعي ص ٥٢ ولم يخرجها المحقق

هما للراعي في ديوانه (فايبرت) أولهما مطلع القصيدة (٢٣) ص ٨١ والثاني رقم (١٥) ص ٨٣ .

* الأبيات الثلاثة الفائية (ص ٥٣) من المصـــون لم يخرجـــها المحقق

وهي في الزهرة ٤٦/١ بلا نسبة كما في المصـــون ، وهـــي لعمارة بن عقيل في التذكـــرة الســـعدية ٣٠١ - ٣٠٢ ومنـــها التخريج التالي :

الحماسة (المرزوقي) ٣/١٣٠٣ (٥٠٧)، و(التبريزي) ١٤٧٣ بدون عزو ، وفي الحيوان ١/١٧٠ ، وديوان عمارة ص ٦٧ (ط . البصرة). زد : الفاضل ٢٤ – ٢٥ ، وانظر مصارع العشاق ١/٢٠٤ ، وتزيين الأسواق ٩ ، وفي ديوان الصبابة ٢٥٢ بيتان ، وكذلك في اعتقال القلوب (مخطوطة الرباط) ٩٣ . والأبيات هي كما جاءت في المصون :

تعرَّضْن مَرْمى الصيد حَتَّى رَمَيْتَني	من النبل لا بالطّائشات الخواطفِ
ضعائفُ يَقْتُلن الرجال بلا دَمٍ	فيا عجباً للقاتلات الضعائفِ
وللعين مَلْهى في البلاد ، ولم يَقُدْ	هوى النفس شيءٌ كاقتياد الطرائفِ

قارن برواية الزهرة ، وانظر بيت جرير الذي جاء في المصون في الزهرة بعد هذه الأبيات ١/٤٦ .

* نقل صاحب المصون في ص (٦٢) عن ابن داود فقال :

"وقد مثل أبوبكر بن داود المحب وتكريره للنظرة الجالبة لعظيم الفكرة ، كالمحموم يكون في أول وهلة أعضاؤه مستقلة باحتمال العلة ، فإذا عاودته الحمى وجدت أعضاءه قد ضعفت عن قبول الداء ، ولذلك النكس أشد من الابتداء .

– شعر

بَغَتَ الهوى في قلب مَنْ ليس هائماً	فَقُلْ في فؤاد رُعْتَهُ وَهُوَ هائِمُ

– وقال ذو الرمة :

خليليَّ لَمّا خِفْتُ أنْ يَسْتَفِزّني	أحاديثُ نفسي بالهَوَى واحتمالها
تداويتُ من مَيٍّ بتَكْليمةٍ	فما زاد إلاّ ضِعْفَ وجدي كلامها

انظر الزهرة ١/٧١ والشعر الذي جاء في نص المصون غير منسوب ولم ينسبه المحقق هو لأبي تمام انظر ديوانه ٣/١٧٣ .

وغيّر المحقق كلمة القافية في أبيات ذي الرمة واعتمد ما في الديوان مع أنّ أصل المصون كالزهرة

.... واهتمامها

انظر الحاشية رقم (٦) من المصون ص (٦٢) .

* جاء في المصون ص ٦٣

" وقد ورد في الحديث : القلوب أجنادٌ مجندة ، فما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف ". وقد جاء الحديث في الزهرة بسنده إلى النبي صلى الله عليه وسلم ٥٣/١ . وشعر طرفة بعد الحديث هو في المكان نفسه من الزهرة أيضاً وكذلك أبيات جميل ابن معمر التي أولها :

تعلّق روحي رُوحها قبل خَلْقنا ومِنْ بَعْد إنْ كُنّا نطافاً وفي المَهْد

* جاء في المصون ٦٤ :

" وقال بعض الفلاسفة : ... الأرواح جملة واحدة كهيئة الكرة ، ثم قسَّمها أجزاء بين الخلائق ، فإذا لقي الروحُ قسيمَه أو شقيقَه أحبّه لاتفاق القسمَيْن وازدواج الجزئين ، فيكون بذلك الالتئام الذي لا فطور معه ، وكذلك إذا قَرُبَ منه ، أو دنا من قسيمه ، فبحسب ذلك يكون وقوع المودة ، وتصادقُ المحبة ، ويقع التبائُن والتقاطع بقدر تباينها ...".

وجاء في الزهرة ٥٣/١ - ٥٤ :

"وزعم بعض المتفلسفين : أن ... كُلّ روح مُدَوّرة الشكل على هيئة الكرة ، ثم قطعها أيضاً ، فجعل في كل جسدٍ نصفاً ، وكل جسدٍ لقي الجسد الذي فيه النصف الذي قُطع من النصف

الذي معه ، كان بينهما عشقٌ للمناسبة القديمة . وتتقارب أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم ...".

وانظر طوق الحمامة (ط. الصيرفي) ص ٦ ، وطبعة إحسان عباس (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ٩٣ - ٩٤ .

* جاء في المصون ص ٦٥ :

" وكتب بعض الكُتّاب إلى أخ له : أمَّا بعد ، فإني قد صادقت منك جوهر نفسي ، فأنا غير محمود في الانقياد إليك بغير زمام ، لأن النفس تتبع بعضها بعضاً ".

انظر الزهرة ٥٤/١ " وكتب بعض الظرفاء إلى آخر له: ...." وقد وجدت في المصون ص ٦٥ نصاً نادراً ومهما جاء فيه :

- وذكر اليزيدي في أماليه ... ثم ذكر خبراً للنظام مع غلام...

وهي إشارة مهمة إلى كتاب اليزيدي " الأمالي " الذي طبع بهذا العنوان في عام ١٣٦٩هـ في حيدر آباد - الدكن في الهند - دائرة المعارف العثمانية ، ثم حققه محمد نبيل طريفي ، وطبعته وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩١ بعنوان " المراثي ، مراثٍ وأشعار في غير ذلك ، وأخبار ، ولغة " وهو ما جاء على الصَّفحة الأولى من المخطوطة ؛ وإشارة الحصري هي الوحيدة التي تذكر لليزيدي كتاباً بعنوان " الأمالي " وهو ما يدعم رأي القائمين على الطبعة الأولى مع أن الخبر الذي يورده الحصري عن أمالي اليزيدي ليس في الطبعتين وهذا طبيعي في كتب الأمالي .

* ونقل في المصون ٧٢ - ٧٣ نصاً نثرياً يتضمن بيتاً أنشده ابن داود لبعض أهل العصر وعقّب الحصري : "يعني نفسه " وهذه العبارة تدل على معرفة جيدة بكتاب الزهرة والجدل الذي أثير حول ما نسبه ابن داود لبعض أهل العصر فمن الناس مَنْ يقول إن كُلّ ذلك له ويجعل بعضهم الآخر الأمر أكثر نسبية .

ولو اطلع المحقق على كتاب الزهرة لصحح عشرات نصّه التي وقف أمامها عاجزاً .

* جاء في المصون : ٧٢

قال أبو بكر بن داود بن علي بن خلف الأصبهاني : هو سببٌ يلطف أنْ يُعَايَنَ بالأبصار ، أو يُدْرَك بالفَحْص والاعتبار[٢١] ، (إن رمت أخفاه وجدا ، وحاولت إظهاره ، فقد هو شيء المتعنى من وظيف جنسه اشتغالي به في نفسه)[٢٢] ، ويقطعني مشاورته[٢٣] عن المسامرة به ، ويعوقني التفرد بمعاناته عن التعرض لصفاته .

وقال بعض أهل العصر - يعني نفسه -

يُنسي الهوى وصفه مَنْ حلّ ذُرْوَتَه كالأرض يُشْغَل عنها مَنْ ثوى فيها

لا أقول: هو شيءٌ وقع بي اضطراراً فَأُقِرُّ أنّي لم أكن له مختاراً، ولا أقول : أوقعته لنفسي اكتساباً ، فأكون إن نفيته عن نفسي كذاباً، لا أزهد فيه فأرغب في سواه ، ولا يفارقني فأتمناه ، محلُّه[٢٤] من الروح فيسر إذا جعل وعاه ، ويحزن إذ لم يستودع سواه ، لا يتجه إلى علمه فضلاً أن يوصل إلى وصفه ، لأن الشيء الحادث لا يعلم إلا بما هو أعلى منه ، ولا سبيل إلى ما يفضله مغيراً عنه ...".

* ما جاء في المصون ٧٥ - ٧٧ منقول عن الزهرة ويُصَحّح

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلٌ من الكتابَيْن الآخر وسنثبت نص المصون ونذكر في الحاشية الفروق والتصحيحات :

– قال فيثاغورس [٢٥]: العشق طمعٌ يتولد في القلب ، ويتحركُ ويَنْمى ، ثم يتربّى ويقوى*[٢٦] ويجتمع[٢٧] إليه من الحرص، وكلما قَوي ازداد صاحبه في الاهتياج واللجاج*[٢٨]، والتمادي في الطمع، والفكر في الأماني ، والحرص في الطلب ، حتى يؤديه ذلك إلى الغمّ المقلق*[٢٩]، ويكون[٣٠] باحتراق الدم عند ذلك باستحالته إلى السوداء ، أو التهاب الصفراء ، وانقلابها إلى السوداء ، ومن طَبْع السوداء فسادُ الفكر ، ومع فساد الفكر يكون زوال العقل – ورجاؤنا ألا يكون[٣١] ، وتمني ما لا يتم ، حتى يؤدي ذلك إلى الجنون.

وربما[٣٢] قتل العاشق نفسه ، وربما مات غَمّاً ، وربّما نظر إلى معشوقه فمات فرحاً[٣٣] وأسفاً ، وربما شهق فتحتقن[٣٤] فيها روحه أربعاً وعشرين ساعة فيظنون أنه قد مات ، فيقبرونه وهو حي، وربما تنفس الصعداء فتختنق نفسه في تامور قلبه ، وينضم عليها القلب ، فلا ينفرج حتى يموت، وربما ارتاح وتشوق إلى النظر[٣٥] إذ رأى من يحب فجأة ، فتخرج نفسه[٣٦] دفعة واحدة . وأنت ترى العاشق إذا سمع ذِكْرَ مَنْ يُحب[٣٧] كيف يهرب دمه ويستحيل لونه ...".

* وجاء في المصون ٧٦ نص آخر تعليقاً على كلام فيثاغورس:

– ذكر أبو بكر بن داود[٣٨] كلام فيثاغورس ، ثم قال :

فإذا[٣٩] كان الأمر يجري على ما ذكرناه فإن زوال المكروه عمن هذه حاله لا سبيل له إلا بتدبير الآدميين ، ولا شفاء له إلا بتدبير[٤٠] رب العالمين ، وذلك أن المكروه العارض من سبب[٤١] منفرد قائم بنفسه ، فهذا التلطف في إزالته بإزالة سببه ، فإذا وقع السببان[٤٢] وكل واحد منهما علة لصاحبه لم يكن إلى إزالة أحد منهما سبيل ، فإذا كانت السوداء سببا لإبطال الفكر[٤٣]، وكان اتصال الفكر سببا لاحتراق الدم والصفراء ويليهما[٤٤] إلى تقوية السوداء فهذا هو الداء العياء الذي تعجز عن معالجته الأطباء .

وجاء في المصون ص ٧٦ – ٧٧ :

" وزعم بطليموس : أن الصداقة والعداوة تكون على ثلاثة أصناف : إما لاتفاق الأرواح ، فلا يجد المرء بدا من أن يحب صاحبه . وإما لمنفعة . وإما لفرح أو حزن[٤٥] فإما اتفاق الأرواح فإنه يكون من كون الشمس والقمر في المولدين في برج واحد ، ويتناظران من تثليث أو تسديس نظر مودة[٤٦] كل منهما لصاحبه .

وأما اللذان تكون مودتهما لفرح أو حزن فإنه من أن يكون طالع مولدهما[٤٧] برجا واحدا أو[٤٨] يتناظر طالع مولدهما من تثليث أو تسديس[٤٩]، فإن ذلك يدل على المولدين[٥٠] من منفعتهما من جهة واحدة ، ينتفع[٥١] أحدهما بصاحبه ، فتجلب المنفعة بينهما الصداقة ، أو تكون مضرتهما من جهة واحدة ، فيتفقان على الحزن، فيودان[٥٢] بذلك السبب ، ويقوى ذلك نظر السعود[٥٣]، ويضعفه نظر النحوس ".

وهذا النص في الزهرة ١/٥٥ باختلاف .

* وجاء في المصون ص ٨٠ نص طويل منقول عن الزهرة : ٥٨/١ - ٦١ :

"وقال أبو بكر بن داود : أول[٥٤] ما يتولد من النظر والسماع الاستحسان ثم يقوى فيصير مودة ، والمودة سبب الإدارة، فمن وَدّ أنْ يكون له خِلاً ، ومن وَدّ غَرَضاً ودّ أن يكون له ملكاً . ثم تقوى المودة فتصير محبة ، والمحبة سبب[٥٥] للطاعة ، وفي ذلك يقول محمد الورّاق[٥٦] :

تعصي الإلـه وأنـت تُظْـهِرُ حُبَّـهُ	هـذا مُحَـالٌ في القيـاس بديـعُ
لو كان حُبُّـكَ صـادقاً لأطعْتَـهُ	إن المحـبَّ لِمَـنْ يُحِـبُّ مطيـعُ

ثم تقوى فتصير خلةً ، والخلة ما بين[٥٧] الآدميين أن تكون محبة أحدهما قد تمكن من صاحبه حتى أسقطت[٥٨] عنه حجاب السرائر بينه وبينه ، فصار محلاً[٥٩] لسرائره ، مطلعاً على ضمائره .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال بعض أهل العصر[٦٠] :

فـلا تهجر أخـاك بغـير جُـرْمٍ	فـإن الهجـر مفتـاح السُـلُوِّ
إذا كتم الخليـل أخـاه سـراً	فما فضـل الصديـق على العـدو؟!

ويقال : إن الخلة من[٦١] الآدميين مأخوذة من تخلل المودة بين اللحم والعظم ، واختلاطها[٦٢] بالمخ والدم ، وهذا[٦٣] غير مخالف للأول ، بل هو أوضح سبباً[٦٤] ، لأن من حل من النفس هذا المحل لم يستبد عنه بأمر ، ولم يستظهر دونه يسر .

وقد أنشدونا[٦٥] لعبيد الله بن عبدالله بن عتبة بن مسعود - قلت: وأنشد :

تَغَلْغَلَ حُبُّ عَثْمَةَ في فؤادي

والبيت الذي يليه ، وقد تقدما

ثم تقوى الخلة فتوجب الهوى ، والهوى اسم لانحطاط المحب في محاب المحبوب ، وفي التوصل إليه بغير تمالك ولا ترتيب .

– أنشدني أحمد بن يحيى للأعشى(٦٦) :

وإن امرءاً يهوى إليك ودونه	من الأرض موماة وبيداء سملق
لمحقوقة أن تستجيبي لصوته	وأن تعلمي أن المعان موفق

ثم تقوى الخلة(٦٧) فتصير عشقاً ، والعاشق يمنعه من سرعة الانقياد(٦٨) والانحطاط في هوى معشوقه صبه به ، وإشفاقه عليه(٦٩) ، حتى إن اتقاءه يدعوه إلى مخالفته(٧٠) ، وترك الإقبال عليه، فمن الناس من يتوهم لهذه العلة أن الهوى أتم من العشق حالاً ، وليس الأمر كذلك .

– ثم يزداد العشق فيصير تتيماً(٧١) ، وهو أن تصير حال المعشوق مستوفية للعاشق ، فلا يكون له(٧٢) معها فضل لغيرها ، وألا تريد نفسه(٧٣) شيئاً إلا وجدته متكاملاً فيها .

– وفي هذا المعنى يقول أبو الشيص(٧٤) :

وقف الهوى بي حيث أنت فليس لي	متأخرٌ عنه ولا متقدمُ
أجد الملامة في هواك لذيذة	حباً لذكرك فليلمني اللُّومُ
أشبهت أعدائي فصرت أحبهم	إذ كان حظي منك حظي مِنْهُمُ
وأهنتني فأهنت نفسي طائعاً	ما من يهون عليك ممن أكرمُ

ولو لم يقل أبو الشيص في عمره ، بل لو لم يقل أحد من أهل عصره غير هذه(٧٥) الأبيات لكانوا غير مقصرين .

– وإذا كانت كل خواطر العاشق فيما يتمناه ، واقفة ممن

يهواه على الأمر الذي يرضاه ، فهذه هي المشكلة الطبيعية التي لا يفنيها مر الزمان ، ولا تزول إلا بزوال الإنسان(٧٦) بخلة أو خلتين ، فإذا زالت العلة زال الهوى ، فلايزال المرء(٧٧) أبداً منتقلاً حتى يصادف من يستجمع فيه هواه ، فحينئذ يرضاه ، ولا ينعطف عنه إلى أحدٍ سواه .

ولبعض أهل العصر(٧٨) ص٢٢ / ١٤

أيا زاعماً أني له غير خالص ... وأني موقوف على كل قانصِ
كما أنت فانظر في وفائك خالصاً ... تراه لمن يهواك أو غير خالصِ
فحينئذ فارجع بما تستحقه ... علي وطالبني إذاً بالنقائصِ
سأعرض نفسي يمنة ثم يسرة ... على كل ثاوٍ في البلاد وشاخصِ
إلى أن أرى شكلاً يصون مودتي ... فحينئذ أعلو على كل غائصِ
أمثلي يخون العهد من غير حادث ... رماني إذاً ربي بحتفٍ مغافصِ

ثم يزداد التتيم(٧٩) فيصير ولهاً ، وهو(٨٠) الخروج عن حدّ(٨١) الترتيب ، والتعطيل(٨٢) عن أحوال التمييز ، حتى تراه يطلب ما لا يرضاه ، ويتمنى ما لا يهواه ، ثم يحتذي في ذلك(٨٣) مثالاً ولا يستوطن حالاً .

قال أبو تمام(٨٤):

ولَّهتهُ العُلا فليس يَعُدُّ الـ ... ـبُؤْسَ بُؤْساً ولا النعيمَ نعيما

والشوق تابع لكل واحدةٍ من هذه الأحوال ، والمستحسن مشتاق(٨٥) إلى ما يستحسنه على قدر محله من نفسه ، ثم كلما قويت(٨٦) زاد معها الاشتياق .

جاء في المصون ٩٠ بيتان كالتالي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

–وقال علي بن محمد الكوفي :

قالت: عِيِيْتَ عن الشكوى فقلتُ لها ... جُهْدُ الشكايةِ أنْ أعيا عن الكَلِمِ
أشكُو إلى الله قَلْباً لو كَحَلْتِ به ... عَيْنَيْكِ لاختَضَبَتْ من حُمْرةٍ بدمِ

لم يخرجهما المحقق وهما مع ثالث في الزهرة ٨٣/١ لعلي بن محمد العلوي الكوفي المعروف بالحماني ، وهما في المنصف لابن وكيع (ط. الداية) ١٦٠ وهما في ديوان الحماني ٢١٣ مع الثالث الذي في الزهرة .

جاء في المصون ١٠٩ أربعة أبيات هي :

– وقال أحمد بن أبي فنن :

حذيني بما يَجْني لساني واصْفَحي ... لنا عَنْ جناياتِ الدموعِ البوادرِ
فَقَدْ شهرَتْني مرةً بعدَ مرةٍ ... وأبدَتْ برغْمي خافياتِ السرائرِ
ولو أنّ عيني طاوعتني لاختفى ... عليَّ الهوى أخرى الليالي الغوائرِ
ولكنها تُبْدي إذا ما ذكرتُمُ ... بفيضِ مآقيها خبايا الضمائرِ

والأبيات في الزهرة ٤٢٣/١ – ٤٢٤ منسوبة لابن قنبر وبعدها أبيات لابن أبي فنن ، والذي في شعره (شعراء عباسيون) ١٥٧/١ (٣٣) بيتان من هذه الأبيات عن المختار من شعر بشار ١٥٨ .

جاء في المصون ١٣١ :

– وقال ابن داود : والعلة في أن من ييأس ممن يهواه فلم يتلف من وقته سلاه[٨٧] أن اليأس هو بمفارقة[٨٨] النفس للرجاء الذي كانت تعتاض[٨٩] من حال الصفاء ، ويتماسك[٩٠] لمسامرته من سطوة الفراق ، فأوّل روعات اليأس يلقى[٩١] القلب وهو غير مستعدل لمنادمتها[٩٢] ولا منقاد لمشاهدها[٩٣] فتخرجه

دفعة واحدة من عادة إلى عادة[٩٤] والروعة الثانية ترد على القلب وقد ذللت لها الروعة الأولى والثانية[٩٥] ألم المعاودة[٩٦]، وليس لهذه ألم فقد العادة، والروعة الأولى فيها مشاهدة المكروه، ومفارقة ما تعودت من المحبوب، فإن هي لم تتلف[٩٧] وفيها مكروهان لم تتلف وليس فيها إلا أحدهما .

قصة الجاحظ التي جاءت في المصون ١٣١ - ١٣٣ هي في الزهرة ٤٦١/١ - ٤٦٣

وانظر الموشى ١٤٥ - ١٤٦ ، ووفيات الأعيان ٤٧١ - ٤٧٣ ، وفي ذم الهوى ٣٥٦ .

جاء في المصون ١٣٥ :

- وقال جعفر بن محمد بن مناذر في عبدالحميد بن عبدالوهاب الثقفي -وكان متعلقا به ... وتوفي في حياة الشيخ ، وأمرهما أشهر من أن يذكر :

كل حي لاقي الحمام فمودي ما لحي مؤمل من خلود

ثم ذكر واحدا وعشرين بيتا والذي في الزهرة ٤٧٨/١ تسعة عشر بيتا ، ولم يعرف المحقق بابن مناذر وفي نصه سقط والصواب :

"وقال أبو جعفر محمد بن مناذر " وهو شاعر عباسي توفي عام ١٩٨هـ وكان علما بالأدب واللغة ؛ أصله من عدن ، وقيل من البصرة ، فيها نشأ واشتهر وأخرج منها لكثرة هجائه أهلها، فذهب إلى مكة حيث تنسك ، ثم تهتك . ومات فيها ، الأعلام (٣٣١/٧) وانظر التعازي والمراثي للمبرد (ط. دمشق ١٩٧٦) ص ٣٠٦ ، والكامل (ط. الدالي) ١٤٢٦/٣ - ١٤٢٩ ، وطبقات ابن المعتز ١٢٢ - ١٢٤ ، والأغاني (بيروت) ١١١/٨١ .

واسم المرثي هو عبدالمجيد بن عبدالوهاب الثقفي وليس عبدالحميد كما في نص المصون .

وجاء في المصون ١٣٦ :

– وقال أبو بكر بن داود : العلة في سهولة الهجر عند ظهور الغدر[٩٨] ضربٌ من المكروه ، وكل مكروه فبعد النفس عنه خير لها من قربه[٩٩] ، على أن نفس المحب إذا استيقنت بالغدر لم ترض بمقاومة الهجر ، لأن الهجر ضرب[١٠٠] من التأديب والانتقام[١٠١] ، والنفس المطلقة الحرة[١٠٢] لا تعبأ بمن غدرها[١٠٣] ، ولا ترصده[١٠٤] لمعاقبته ، بل تخلي فكرها عند ذكره[١٠٥] ، وتصون خواطرها عن الخوض في أمره .

– وقال بعض أهل العصر[١٠٦] :

يا قَلْبُ قَدْ خَانَ مَنْ كَلِفْتَ بِهِ ... فخلِّ عَنْكَ البُكاءَ فِي أَثَرِهْ
شغلكَ بالفِكْرِ فِي تَغَيُّرِهِ ... أعظم مِمَّا لَقِيْتَ مِنْ غِيَرِهْ

وجاء في المصون ١٣٦ – ١٣٧ :

– قال : وسُلُوُّ[١٠٧] المحب عمن غدر به غيرُ معيب عليه ، إذْ ليس ذلك مفوضاً إليه ، وإنما يوجبه نفور عمن خالف شكلها ، كما توجب المحبة سكونها[١٠٨] إلى ما شاكل طبعها ، وأما تشنيعه بالغدر على محبوبه فإن ذلك[١٠٩] قبيح به ، وما على من سلا عن إلفه أن يضمر ذلك في نفسه[١١٠] فإن ظهر منه على ترك المواصفة عارض[١١١] في ذلك بضرب من المجاملة ، كما فعل الذي يقول[١١٢] :

وقائلٍ كيف تهاجرتما ... فقلت قولاً فيه إنصاف
لم يك لي شكلاً ففارقته ... والناس أشكال وألّاف

وأحسن من هذا قول الآخر[113]

والله لا نظـرَتْ عيـني إليـكَ ولَـوْ سالت محاجرُها شوقـاً إليـكَ دمـا
إلا ريـاءً لدفـعِ القـول عنـك ولا راجَعْتُكَ الدَّهْـرَ إلا مُكْرَهـاً كَلِمـا
إنْ كُنْتَ خُنْتَ ولم أُضمِـرْ خيـانتكُمْ فاللّهُ يـأخذُ ممّـن خـانَ أو ظَلَمَـا
سمـاحـةٌ لمحبٍّ خـانَ صاحِبَـهُ ما خـانَ قـطُّ مـحِبٌّ يعرفُ الكرما

قال[114]: فهذا الآيس[115] قد ألزم نفسه قطيعة من غدر به، وصبرها على المكروه كله، إلا أنه في ذلك[116] غير مطيع[117] لما في ذمته من رعاية إلفه[118] بنفي الظنون عنه، وهذا أكثر ما يمكن من الرعاية، وأتم ما يتهيأ من الصبابة[119] لمن بادر بالخيانة، ولمن ضيع حقوق الأمانة، ومن منع نفسه من طاعة الاشتياق، وهو بعد مقيم تحت راية الإشفاق، فقد قدر على أمر عظيم، وظفر بحظ جسيم.

وهذا النص كله في الزهرة وقد أسقط الحصري صفحات طويلة (٢٢٤ – ٢٤٩) بين الشعرين انظر الزهرة ١/٢٢٣ و١/٢٤٩.

جاء في المصون: ١٣٨:

– وقال آخر:

فإن يك هـذا منـك جـداً فـإنني مداوي الذي بيني وبينـك بـالهجرِ
ومُنْصَـرِفٌ عنك انصراف ابن حُرَّةٍ طـوى ودَّه والطّي أبقى من النَّشْرِ

لم يخرجها المحقق: وهما في الزهرة ١/١٠٤ بلا نسبة وقدم لهما: " وفي نحو هذا المعنى قول الآخر ". وهما في شرح الحماسة ١٣٢٧/٣، والفاضل ٢٥ برواية مختلفة.

فإن كـان ... حقـاً ... .

وفي الفاضل جاء الشطر الثاني من البيت الأول:

فإن كـــان ... حقـــاً ... أداوي ....

وجاء في المصون : ١٣٨ بعد البيتين السابقين :

- " ورُوي[١٢٠] أن الحكم بن عمرو الغفاري صاحب رسول الله - صلى الله عليه وسلم - كان يسير ببعض خراسان ، وهو واليها، إذ سمع رجلاً يتغنى[١٢١] :

تَعَزَّ بصبرٍ لا وَرَبِّكَ لا ترى سَنَامَ الحِمَى أُخرى الليالي الغَوَابِرِ
كأنَّ فؤادي في تذكّره الحِمَى إذا ما تَذَكَّرْتُ الحمى ريشُ طائرِ

فوقف ، وقال : عليَّ بالرّجل ، فأُتِيَ به ، فقال ويحك ، ممن أنت[١٢٢]؟ وما أنت ؟ قال : أنا رجل[١٢٣] من أهل نجد ، من بني عامر[١٢٤] بن صعصعة ، مما كانت بالرهين[١٢٥] زماناً بني عامر ، قال: فهل لك[١٢٦] في الحمى ؟ قال : مالي إلى ذلك سبيل ، ولي بتلك البلاد أهل وولد ، قال : فإني أحملك[١٢٧] إلى أهلك وولدك ، قال: لا حاجة لي في هذا ، قال: ليس[١٢٨] بد ، فأمر به أن يحمل ، فاضطرب في أيديهم حتى مات .

قال أبو بكر : وهذا من أعجب ما سمعت في معناه ، لا أعرف لهذا الرجل عذراً في الفرار من الموضع الذي يحبه[١٢٩] ويهواه ، إلا أن يكون قد اتصل به من[١٣٠] محبوبه من الغدر ما لا يسلط[١٣١] على مثله يد الصبر ، وكأن[١٣٢] المقام على الفراق ، والتجلد على دواعي الأشواق أهون عليه من مشاهدة ما لا طاقة به عند التلاق .

النص في الزهرة ١/٢٤٩ - ٢٥٠ بخلاف نثبته :

جاء في المصون ١٤١ :

" وسأذكر بعض ما قال من أناله الدهرُ سُؤْلَه ، وبلغه مأموله، وحظي من الأحباب بطيب الاقتراب ، قال بعضهم :

نـدَّان يُغْنِيـهما للبـين فُرقَتُـهُ	ولا يَملاّن طول الدهر مـا اجتمعـا
مُسـتقبلان بسـاطاً مِـنْ شبابهمـا	إذا دَعَـا دعـوةً داعٍ ليتبَعَـا
لا يُعْجبان بقول النـاس عن عـرضٍ	ويُعْجبـان بما قـالا وما سـمعا

والأبيات لم يخرجها المحقق وهي في الزهرة ١/١١٤ لعروة بن أذينة ، وهي في شـعره ص ٢١٥ ، وانظر تخريج الأبيات ص ٢٣٩.

والرواية في الزهرة :

١ – فذان يعنيهما	....
٢ – .... نشاطـاً	إذا دعـا داعـي الهـوى سمعـا
٣ – لا يعجـبان عـرض	.... وما صنعا

وجاء بعد الأبيات السابقة المصون ١٤١ سبعة أبيات منسوبة لأعرابي أولها :

بتنا بأطيـب ليـلة وألـذِّها	ياليتها وُصِـلَتْ لنا بليـال

والأبيات مما لم يخرجه محقق المصون وهي ستة في الزهـرة ١/١١٥ وقدم لها :

" وأنشدتني ستيرة العصيبية "

ولم يخرجها محقق الزهرة ولم أجدها في مصدر آخر غير الزهرة وعنه المصون .

وجاءت في المصون ١/١٤١ – ١٤٢ أبيات عمر بـن أبي ربيعة التي أولها :

وغضيضِ الطَّـرْفِ مكْسَالِ الضُّحى	أحْـورِ المُقْـلَةِ كالرِّيـمِ الأغَـنْ

والأبيات عن الزهرة ١/١١٥ أيضاً ، وانظر ديوان عمر بن أبي ربيعة (ط. محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م)، القصيد ١٢٠ ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩ .

وجاء في المصون ١٤٦ :

– وقد قسم ابن داود الهجر على أربعة أضرب هو : هجر دلال ، وهجرُ ملال ، وهجر مكافأة على الذنوب ، وهجر يوجبه البغضُ المتمكن في القلوب .

فأما هجر الدلال فهو ألذُّ من كثير من الوصال ، وأما هجر الملال فيبطله مرور الليالي والأيام ، إما بتنائي الدار ، أو بطول الاختبار ، وأما الهجر الذي يتولد عن الذنب فالتوبة تخرجه من القلب، وأما الهجر الذي يوجبه البغض فهو الداء الذي لا دواء له . والنص من الزهرة ٢٠٣/١ ونحن نورد نص الزهرة للمقارنة .

قال ابن داود في الباب الثامن عشر ٢٠٣/١ وعنوان الباب:

" بعد القلوب على قرب المزار أشد من بعد الديار من الديار:

الهجر على أربعة أضرب : هجر ملال ، وهجر دلال ، وهجر مكافأة على الذنوب ، وهجر يوجبه البغض المتمكن في القلوب. فأما هجر الدلال فهو أكد من كثير من الوصال . وأما هجر الملال فيبطله من الأيام والليالي إما بنأي الدار ، وإما بطول الاهتجار .

وأما الهجر الذي يتولد عن الذنب ، فالتوبة تخرجه عن القلب، وأما الهجر الذي يوجبه البغض الطبيعي ، فهو الذي لا دواء له ...".

وانظر المصون ١٦١ وقارن بنص الزهرة ٢٥١/١ .

جاء في المصون ١٨١ :

– وقال ابن داود : حال الصفاء إذا ابتدأت بين المتحابين بالمشاكلة الطبيعية ، ثم اتصلت بالحراسة عن الأخلاق الدنية ، ثم غذيت بالرغبات الاختيارية ، بلغت بهما الحال إلى حيث ما تبلغه الآمال .

والنص في الزهرة ١١٦/١ كالتالي :

" فكيف وحال الصفاء إذا ابتدأت بين المتحابين ... ثم اتصلت ... ثم عذبت بالرعايات الاختيارية ... إلى حيث انقطعت بهما دونه الآمال ...".

وجاء في المصون ١٨٨ : وقال بعض البغداديين :

ناحت مطوق بباب الطاق فجرت سوابق دمعك المهراق

وهي ثمانية أبيات لم يخرجها المحقق وهي في الزهرة ٣٣١/١ ولم يأت محقق الزهرة بشيء في تخريجها وهي هناك سبعة أبيات وهي للمنازي البندنيجي الشاعر في نثار الأزهار ١١٧ برواية مختلفة ، وانظر معجم البلدان ٣٠٨/١ (باب الطاق) برواية مختلفة . وهي خمسة بلا نسبة في الدر الفريد وبيت القصيد لابن أيدمر (مخطوط) مج ٣ النصف الأول من الجزء الثاني .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجاء في المصون ١٨٨ - ١٨٩ نص في ذكر البروق عن محمد بن معن الغفاري خرجه المحقق في مجالس ثعلب ١١٣/١ (ط١) و٩٣/١ (ط٢) ومن أمالي الزجاجي ٢٤٩ وهي هناك عن شواهد المغني للسيوطي ص ٢٠٥ (ملحقات أمالي الزجاجي) ، والأمالي ٢٢٠/١ . وهو في الزهرة ٣١٢/١ .

وفي النص تصحيف فقد صارت أقحمت السنة " أفحمت السنة " والصواب هو الأول بالقاف الفوقية المثناة كما في مجالس ثعلب ، وملحقات أمالي الزجاجي وشواهد المغني للسيوطي والأمالي للقالي وتصبح العبارة " أقحمت السنة ناسا من الأعراب البصرة..." وكلمة " الجارف " هي في مجالس ثعلب " الجراف " وكلمة " نجد " جاءت في مجالس ثعلب معرفة " النجد " وكذلك في

الزهرة في الموضعين . وقوله في المصون "... صنيعة وهزالا ..." صوابه في مجالس ثعلب والزهرة " ضيعة " ومرضا ومضمانة حب ..." وانظر خلاف الرواية في المصادر السابقة واتفاق الرواية بين المصون والزهرة. وجاء بعد الشعر في المصون : ١٨٩ : فقلت : يا فتى ، فيما بك ما يفحم عن الشعر ، قال : صدقت ولكن البرق أيقظني ، ثم مالبث يومه حتى مات " والذي في الزهرة قال : فقلت له : ففي دون ما بك ما يفحم عن الشعر ، فقال : صدقت ، ولكن البرق أيقظني - ثم مالبث يومه ذلك حتى مات ".

وكان يمكن لمحقق الزهرة لو اطلع على المصون أن يصلح بيتي أبي القمقام الأسدي اللذين جاءا في الزهرة ٣١٤/١ وفيهما سقط، وكان يمكن لمحقق المصون أن يستدرك على محقق الزهرة ويوثق نصه لو اطلع على الزهرة وعرف أنه من مصادر المصون الأساسية بل ومن مصادر كتاب الحصري الآخر " زهر الآداب ".

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبيتا أبي القمقام كما جاءا في الزهرة ٣١٤/١ :

وقال أبو القمقام الأسدي :

خليلي طال الليل واشتغل القذى بعيني واستأنست برقا يمانيا
خليلي إلا تبكيا لأخيكما ... ما بي أقل ...

وصواب البيت الثاني كما في المصون ١٨٩ :

خليلي إن لا تبكيا لأخيكما ويصبيكما ما بي أقل خذلانيا

وأبيات علي بن محمد العلوي الخمسة التي جاءت في المصون ١٨٩ التي أولها :

شجاك الوميض ولذع المضيض بنار الهوى وبرق يمان

والتي لم يخرجها المحقق هي في الزهرة ٣١٥/١ وهي هنا ستة

ولها تكملة في الزهرة ٣٧١/١ والشاعر هو الحماني المعروف بالعلوي الكوفي تمييزا له من العلوي البصري صاحب الزنج وهو شاعر واسمه علي بن محمد أيضا .

هذا ما وقفت عليه مما علقه الحصري عن ابن داود وكتابه الزهرة الذي يعد نبعا متح منه كل الذين طرقوا هذا الضرب من التأليف وكان يمكن لمحقق المصون أن يوثق نصه ويتجنب كثيرا كما ذكرته لو عرف أن أبا بكر بن داود هو صاحب الزهرة في كل المواضع التي وردت في المصون . وأود الإشارة إلى أن نص ابن داود الذي نقله الحصري في المصون ١٢٨ - ١٢٩ ليس في الزهرة كما انتهى إلينا وأظن أنه يتفق مع ما ذكره ابن داود في الباب الثامن والأربعين ٤٥٢/١ - ٤٦٣ وعنوانه " من يئس ممن يهواه فلم يتلف من وقته سلاه " وقد تصحفت " يتلف " إلى " يلتفت " وصححناها . وهو يقول في خاتمة الباب : ٤٦٣/١ " وأخبار هذا الباب أكثر من أن يتضمنها مثل هذا الكتاب غير أنا اقتصرنا منها على ما يكون معه مضربين عنها ولا مكترثين بها ، ولقدكادت شهرتها له لتمنعنا من ذكرها . غير أنها كانت شاهدا لما قدمناه وأحببنا أن يؤيد بذكرها على ما شرطناه ". هذا ما أردنا التعليق به على نص كتاب " المصون" الذي كان يمكن أن يكون أكثر ضبطا ووضوحا لو اكتشف المحقق أن الزهرة واحد من أهم مصادر الحصري كما يبدو واضحا من النصوص التي ذكرناها وخرجناها من الزهرة ، وهناك مصادر أخرى إلا أننا اجتزأنا بما ذكرناه عما تركناه . والله من وراء القصد .

الهوامش

المصون في سر الهوى المكنون لأبي إسحاق إبراهيم علي الحصري القيرواني ، طبع دار العروب للبستاني – القاهرة ١٩٨٩م ، دراسة وشرح وتحقيق الدكتور النبوي عبدالواحد شعلان . نشر قسم من هذه الدراسة في مجلة معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، المجلد ٤٢ – الجزء الأول ، محرم ١٤١٩هـ / مايو ١٩٩٨م ، بعنوان " نظرات في كتاب المصون... للحصري"، وإتماما للفائدة ولكي نعطي فكرة كلية عن الموضوع المعالج رأينا أن ننشر في مجلة " جذور " البحث في حالته التامة مع المقدمة والملحق . فليعلم .

(١) ترجمته في الذخيرة (ط. عباس) ٥٨٤/٢/٤ – ٥٩٧ ، ومعجم الأدباء (ط. عباس) ١٥٨/١ – ١٦٠ ، وسير أعلام النبلاء ١٣٩/١٨ ، ووفيات الأعيان (ط. عباس) ٥٤/١ – ٥٥ ، والوافي بالوفيات للصفدي ٦١/٦ – ٦٢ ، ومسالك الأبصار ٣٠٩/١١ (عن حاشية الذخيرة) ، والحلل السندسية في الأخبار التونسية ٢٧٦/١ – ٢٧٨ ، وفيه أنه ألف كتابه زهرة الآداب سنة ٤٥٠هـ . وانظر الأعلام (ط. الخامسة ١٩٨٠) ٥٠/١ . وأنموذج الزمان لابن رشيق ٤٥ – ٤٩ ، وعنوان الأريب ٤٣/١ ، وكشف الظنون ٧٨٥/١ و٩٥٧/٢ ، وهدية العارفين ٨/١ ، ومقدمة زهر الآداب بتحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم المرحوم الدكتور زكي مبارك (ط. دار الجيل – بيروت) الطبعة الرابعة ١٩٧٢م . ونشر أول مرة عام ١٩٢٥ والطبعة الثانية ١٩٢٩م ، ونشر عام ١٩٥٣م (الحلبي – القاهرة) بتحقيق علي محمد البجاوي ، وترتيب المدارك ١٠٨/٧ ، وشرح مقامات الحريري ٤ : ١٩٠ ، ونثار الأزهار ٨١ ، السحر والشعر ٨١ ظ (عن حاشية الأنموذج) ، وتمام المتون ٤٤ .وأخبار عن بعض مسلمي صقلية من " معجم السفر " لأبي طاهر السلفي ص ١١٠ . والحصري بضم الحاء وسكون الصاد المهملتين، هذه النسبة إلى عمل الحصر وبيعها، أو إلى بلدة في المغرب ، والقيرواني : نسبة إلى مدينة القيروان التي ضبطها صاحب القاموس بفتح الراء ، وهو لفظ معرب عن الفارسية معناه " القافلة "، ونقل ابن منظور في اللسان أن الضم " القيروان " لمعنى القافلة والفتح لمعنى الجيش ، وضبطه الصاغاني بالفتح فقط ، وانظر المعرب ٣٠٢ والحاشية ، والحلل السندسية ٢٤٦/١ ، ومقدمة المصون ، ص ١٠ ، وانظر كتاب " الحصري وكتابه زهر الآداب" للدكتور محمد بن سعد الشويعر ، الدار العربية للكتاب، التونسية ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٤م ، ص ١٥١ – ١٥٨ ، وطبع الكتاب طبعة ثانية بعنوان " الحصري ، حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب " مجلدان ، في دار عبدالرحمن الناصر للنشر والتوزيع ، الرياض ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م ، وانظر (بالفرنسية) : كتاب الحياة الأدبية في عصر بني زيري للشاذلي بو يحيى ، تونس ١٩٧٢ ، وما كتبه بو يحيى عن الحصري في دائرة المعارف الإسلامية. وبشأن أخباره في كتاب " مسالك الأبصار " انظر حاشية الأنموذج (طبعة العروسي المطوي) ص ٤٥ .

(٢) قال ياقوت في معجم الأدباء ١٦٠/١ : " وله عندي كتاب الجواهر في الملح والنوادر " وانظر الأعلام للزركلي ، ومقدمة الكتاب الذي طبع بتحقيق علي محمد البجاوي ، الطبعة الأولى ١٩٥٣ بعنوان " جمع الجواهر في الملح والنوادر ".

(٣) الكتاب موضوع المقالة وقد سماه ابن بسام " المصون من الدواوين "، والصفدي " المصون في سر الهوى المكنون "، وياقوت " المصون والدر المكنون "، والذهبي " المصون في الهوى " انظر مقدمة محقق الكتاب ٢٣ – ٢٤ ، وقارن بينه وبين طوق الحمامة لابن حزم ، الدكتور محمد ابن سعد الشويعر وذلك في مجلة " الفيصل " السنة الأولى ، العدد ١٠ ، ص ١٦ – ٢١ ، وانظر بروكلمان ٢٦٧/١ ، (وانظر الملحق). ونذكر من كتبه الأخرى ما يسميه ابن بسام "النور والنور "، والصفدي " نور الظرف ونور الطرف "؛ ويقول إنه اختصر فيه كتابه " زهر الآداب"، أما ياقوت فيسميه " النورين "، ويقول إنه مختصر "زهر الآداب"، ويصف الكتابين فيقول : "وهما يتضمنان أخبارا وأشعارا حسانا ..." وينقل عنه في ترجمة ابن جني ١٥٨٨/٤ فيقول: "وحدث أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري في " كتاب النورين "... وينقل التجاني في تحفة العروس : ١١٥ عما يسميه كتاب النورين للحصري وينقل في مكان آخر : ١٣٨ عن نور الطرف ، وانظر عيون التواريخ (الفاتح رقم : ٤٤٤١) ٧ : ٥٧ . (عن حاشية الذخيرة) ٥٨٤/٢/٤ . وقد أشار زين العابدين السنوسي في "شعراء القيروان من أنموذج الزمان " أن من الكتاب مخطوطتين في الأسكوريال وقوطة ، (انظر الملحق) .

(٤) الذخيرة ٥٨٤/٢/٤ .

(٥) نقله ياقوت في معجم الأدباء ١٥٨/١ – ١٥٩ عن أنموذج الزمان ، وانظر ما جمع من الأنموذج وطبع : ٤٦ .

(٦) الوافي ٦٢/٦ ، وفيات الأعيان ٥٥/١ ، وسير أعلام النبلاء ١٣٩/١٨ ، والذخيرة ٥٨٥/٢/٤ "وكانت وفاته – فيما بلغني – سنة ثلاث وخمسين وأربعمائة".

(٧) وكان الأستاذ الشاذلي بو يحيى قد بين في مقالة له بعنوان : " حول تاريخ وفاة إبراهيم الحصري" نشرها في حوليات الجامعة التونسية العدد الأول سنة ١٩٦٤م ، أن سنة وفاة الحصري هي ٤١٣هـ ، وليس ٤٥٣هـ ، وانظر مقالة محمد مختار العبيدي المشار إليها في الحاشية رقم (١) من الصفحة الأولى من هذا البحث ، وكتاب الدكتور الشويعر "الحصري وكتابه زهر الآداب " وانظر : إبراهيم الحصري للمرحوم حسن حسني عبدالوهاب، تونس ، مجلة الثريا ، م١ ، ع٩ ، ١٩٤٤م .

(٨) انظر مقدمة " المصون ..." ص ١٦ .

(٩) الأنموذج المجموع ٤٥ نقل ذلك منه ابن بسام في الذخيرة ٥٩٣/٢/٤ .ورأى الدكتور النبوي شعلان أن غياب تاريخ ولادته من كتب المترجمين ، ونشأته على الوراقة والنسخ دليل على رقة حاله ، ولا يلزم ذلك لأن كثيرا من أعلام الأدب العربي مجهولو تاريخ الولادة ، ويختلف العلماء في تاريخ وفياتهم ثم إنه يناقض نفسه بعد سطرين عندما يقول : " إن حرفة الوراقة والنسخ لم تكن محتقرة في تلك الأيام الخوالي..." ولا أظنها كانت محتقرة في يوم من الأيام ثم إن ابن رشيق كفانا مؤونة التأويل والاستنتاج عندما قال " لجودة خطه " ولم يكن الناس يجتمعون في منزل الحصري كما يفهم من كلام الدكتور النبوي وإنما في المسجد كما هو واضح من الخبر .

(١٠) الذخيرة ٥٩٦/٢/٤ .

(١١) رأيته (نور الطرف ونور الظرف) في مقالة الدكتور محمد بن سعيد الشويعر المذكورة في هذا البحث ، وذكر صاحب المقالة أن ابن خير ذكر الكتاب ضمن مروياته في فهرسه بإسناده إلى مؤلفه الحصري ومن رجال الإسناد أبو مروان بن عبدالملك بن زيادة الله الطبني ، وهذا صديق لابن حزم من أخص أصدقائه ، وهذا مما ساقه صاحب المقالة في التدليل على إطلاع ابن حزم على كتاب المصون فضلا عن أن الطبني ألف في أخبار القيروان وعلمائها (انظر فهرس ابن خير ص ٣٨٠) .وفي الأخبار المتماثلة في "جمع الجواهر" و" زهر الآداب"، انظر ما يقوله المرحوم البجاوي في مقدمة الأول ص (ج) يقول : وكان كتاب " زهر الآداب" من المنائر التي هدتني إلى كثير من الصواب وذلك بعد أن حققته على أصول خطية متعددة موثوق بها ، إذ رجعت إليه في كل ما أورده المؤلف في الكتابين ..." ويبدو ذلك واضحا في حواشي " جمع الجواهر ".

(١٢) انظر : الشاذلي بو يحيى : حول تاريخ وفاة إبراهيم الحصري ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد الأول ، سنة ١٩٦٤م ، ومقالة محمد المختار العبيدي في نقد كتاب " الحصري وكتابه زهر الآداب " للدكتور الشويعر والمنشورة في حوليات الجامعة التونسية ، العدد ٢٣، ١٩٨٤م .

(١٣) نذكر منها مما جاء متأخرا : ذم الهوى لابن الجوزي تح مصطفى عبدالواحد ، القاهرة ١٩٦٢م ، وديوان الصبابة لابن أبي حجلة المغربي ، دار حمد ومحيو بيروت ١٩٧٢ ، وروضة التعريف بالحب الشريف تحقيق عطا ، دار الفكر العربي - القاهرة بلا تاريخ ، وكتاب مصارع العشاق للسراج ، دار صادر - بيروت ، وكتاب الموشى أو الظرف والظرفاء للوشاء ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٥م ، وكتاب روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن قيم الجوزية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٧٧م ، وكتاب الديلمي أبو الحسن علي بن محمد، عطف الإلف المألوف على اللام المعطوف ، تح . ج . ك . فادية ، القاهرة ١٩٦٢م.

(١٤) أهم هذه الدراسات :

أ - الحب العذري للدكتور أحمد عبدالستار الجواري ١٩٤٨م .

ب - الغزل عند العرب لجان . ك . فادية ، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٩م .

جـ - سوسيولوجية الغزل العربي ، الشعر العذري نموذجا ، تأليف طاهر لبيب ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة ١٩٨١م .

د - الحب عند العرب ، محمد حسن عبدالله ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية (٣٦) ١٩٨٠ . ولم نجد من أشار إلى المصون من هؤلاء الباحثين ، علما أنه متقدم ومعاصر لابن حزم (٤٥٦هـ) .

(١٥) في مقالة عنوانها " بين الحصري وابن حزم " بقلم الدكتور محمد بن سعد الشويعر نشرتها مجلة " الفيصل " السعودية في عددها رقم (١٠) السنة الأولى ربيع الآخر ١٣٩٨هـ - مارس - أبريل ١٩٧٨م - ص ١٦ - ٢١ ، ويبدو أن أول من لفت النظر إلى المقارنة بين المصون

وطوق الحمامة هو الشاذلي بو يحيى عندما أشار إلى أن في المصون مشابهة لطوق الحمامة . ويقول الدكتور الشويعر في ص ١٧ في مقالته : " ولكنني عندما قرأت الكتابين ترددت في كتابة مقارنة بينهما لأنه ثمة فروق كثيرة تبعد رائحة الشبهة التي أشار إليها الشاذلي بو يحيى" ولكنه (الدكتور الشويعر) يقول بعد ذلك مباشرة : " كما توجد لقاءات بين الكتابين تؤكد أن أحدهما متأثر بالآخر وهذا هو ما يهمنا هنا والذي بموجبه أرجح أن ابن حزم في كتابه "طوق الحمامة " قد تأثر إلى حد كبير بالحصري في كتابه المصون ... وذلك لسببين رئيسيين أولا : وجود مشابهة كبيرة بين الكتابين تدور حول الغرض المشترك وهو الحب ، ثانيا : نورد من الأدلة ما يؤكد ترجيحنا لتأثير ابن حزم (٣٨٤ - ٤٥٦هـ) بالحصري (٣٦٣ - ٤١٣هـ)"؛ ثم يورد ستة أدلة تاريخية تؤكد اطلاع ابن حزم على المصون ويخلص إلى القول : "... ومهما يكن من شيء فإن كتاب المصون فيما رجحت يعتبر على الأقل مصدرا من مصادر ابن حزم إن لم يلتزم بالنقل عنه فقد كان منارة هدته إلى مراجع الموضوع ... وفتحت له آفاقه وكشفت له عن مصادره فرجع إليها واستقى منها كما استقى الحصري ولكن ذلك لا ينفي تأثيره على كل حال ". وانظر كتاب " الحصري وكتابه زهر الآداب " للدكتور محمد بن سعد الشويعر ، الدار العربية للكتاب ١٩٨١م ، وخصوصا الفصل الثالث " المصون وأثره في ابن حزم " ص ١٦٧ - ٢٠٠ .

(١٦) مقدمة المحقق (بين يدي هذا الكتاب) ص ٥ وما بعدها . وانظر : مقالة الشاذلي بو يحيى المشار إليها سابقا .ويبدو أنه أول من أشار إلى مخطوطة " المصون ..."ولكنه يشير إلى مخطوطة ليدن تحت عدد ٢٥٩٣ ، ثم يقول في وصف الكتاب : "وهو في قالبه الطريف كحديث بين متحاورين دراسة تحليلية لعاطفة الحب في مظاهرها وظهورها عند العشاق... ووصل بنا الاطلاع على هذا الكتاب إلى رأي آخر لا تخفى أهميته على علماء العربية ... وهو أن كتاب الحصري هذا يمكن اعتباره أصلا من الأصول المظنونة لتأليف ابن حزم المسمى طوق الحمامة في الألفة والآلاف ..." وانظر الدكتور الشويعر " الحصري وكتابه زهر الآداب " المذكور أعلاه ، ص ١٦٧ حيث يشير إلى مخطوطتي المدينة المنورة وليدن ، ورقم مخطوطة مكتبة شيخ الإسلام بالمدينة المنورة ٧٧٢/٨٠٠ . وأشار إلى المخطوطتين زين العابدين السنوسي في كتابه "شعراء القيروان من أنموذج الزمان " ص ١٩ ، الحاشية (٣) المطبوع عام ١٩٥١ و١٩٧٣م.

(١٧) نظرات في كتاب الزهرة ، مجلة التراث العربي (دمشق) - العدد ٦٣ ، ١٩٦٦م ، ويسر الله ظهور تعليقنا على كتاب الزهرة في مجلة عالم الكتب السعودية كالتالي :

القسم الأول في العدد الثالث مايو - يونيو ١٩٩٧ (المجلد الثامن عشر) ، والقسم الثاني في العدد الأول نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٧م (المجلد التاسع عشر) ، والقسم الثالث في العدد الثالث مارس - أبريل ١٩٩٨م (المجلد التاسع عشر) ، والقسم الرابع في العدد الرابع مايو - يونيو ١٩٩٨م (المجلد التاسع عشر) ، والقسم الخامس في العدد الثالث مارس - أبريل ١٩٩٩م (المجلد العشرون) ، والقسم السادس في العدد الرابع مايو - يونيو ١٩٩٩م (المجلد العشرون) ، والقسم السابع والأخير في العدد الأول أكتوبر - نوفمبر ١٩٩٩م (المجلد الواحد والعشرون) .

(١٨) مقدمة المحقق ، ص ٢٤ . وكان الدكتور الشويعر رجع في مقالته المذكورة سابقا أن يكون الحصري أيضا نقل عن ابن داود لأن الزهرة من مراجعه (طوق الحمامة ، ص ٢١ والزهرة ١ - ١٥) . انظر ص ١٩ من مقالة الدكتور الشويعر ، وانظر كتاب الدكتور الشويعر " الحصري وكتابه زهر الآداب " المذكور سابقا ولا يصح ما ذكره في ص ٢٠٠ من الطبعة الأولى حيث يقول : " وبعد : فهذه دراسة جديدة لم يسبقني إليها أحد - فيما أعلم - وكشف حديث لم يطمثه مكتشف من قبل ، دفعني إليه حسن الحظ بالعثور على مخطوطة الحصري ، وأنا أدرس حياته وأدبه "، لأنه مسبوق بما وصل إليه ؛ سبقه إلى ذلك الشاذلي بو يحيى في المقال المذكور سابقا ، وقبله المرحوم حسن حسني عبدالوهاب في مقالته عن إبراهيم الحصري في مجلة الثريا ، تونس ١٩٤٤م ، المجلد الأول ، العدد التاسع . وانظر مقالا للشاذلي بو يحيى في مجلة " الثقافة " المصرية ، السنة السابعة ، العدد ٧٩ أبريل (نيسان) ١٩٨٠ والرد عليه بقلم الدكتور محمد بن سعد الشويعر منشور في مجلة "الثقافة" الجزائرية ، السنة السابعة ، العدد ٨١ ، ١٩٨٠ يونيو (حزيران) . ومع ما في رد الشاذلي من تحامل كثير ومهاجمة عنيفة فإن رد الدكتور الشويعر جاء هادئا علميا ينسب الفضل لصاحب الفضل بأسلوب علمي رائع .

(١٩) انظر فهارس كتاب المصون ص ٢٢٧ (فهرس الأعلام) .

(٢٠) انظر ترجمة محمد بن داود في : الفهرست (تجدد) ٢٧٢ ، تاريخ بغداد ٢٥٦/٥ ، الوافي بالوفيات ٥٨/٣ ، والعبر للذهبي ١٠٨/٢ ، والشذرات ٢٢٦/٢ . وانظر تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين مج١ ، ج٣ ، ص ٢٥٣ - ٢٥٤ ، ومج٢ ج١ ص ١٢١ ومقدمة أوراق من ديوانه للدكتور نوري حمودي القيسي رحمه الله ، وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٢ .

وأما كتاب الزهرة فقد صدر القسم الأول منه في بيروت عام ١٣٥١هـ - ١٩٣٢م بتحقيق لويس نيكل ومساعدة الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان . وصدر القسم الثاني بتحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي والدكتور نوري حمودي القيسي في وزارة الإعلام بالعراق ١٩٧٥م .

وعاد الدكتور السامرائي فأخرج القسمين في مكتبة المنار في الأردن - الزرقاء وهي الطبعة الثانية (١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م) طبعة جديدة مزيدة ومنقحة (؟).

(٢١) النص في سياقه وتمامه في الزهرة ٣٨/١ كالتالي :

"ولكن السبب الباعث لي على طاعتك ، المذلل لي عند سطوتك ، الباسط لك العذر فيما تجنيه ، والمعدل لك فيما تدعيه ، سبب ..... ويدق عن أن يدرك بالفحص والاعتبار ".

(٢٢) ما بين قوسين كلام لا معنى له ولم يفهمه المحقق والصواب في نص الزهرة :

(... إن رمت إخفاءه وجد ، وإن حاولت إظهاره فقد . هو شيء يمنعني عن وصف جنسه ، اشتغالي به في نفسه ...).

(٢٣) الصواب كما في الزهرة

(... وتقطعني مسامرته عن المسامرة به ...).

(٢٤) في النص سقط والصواب من الزهرة :

(... محله من الروح محل الروح من الجسد ، لا يدري الجسد ما الروح فيسر إذ جعل وعاه ، أو يحزن ...، ولا يتجـــه ... فضلا عن أن يصل إلى واصفه ... إلا بما هو أعلى منه ومثله... ولا سبيل إلى ما يفضله فيكون معبرا عنه ...) قارن بنص المصون أعلاه .

(٢٥) في الزهرة ٥٦/١

(... وقال بعض المتطببين : إن العشق ...).

(٢٦) ما بين النجمتين ليس في الزهرة .

(٢٧) في الزهرة : وتجتمع ... فكلما .

(٢٨) بعده في الزهرة : وشدة القلق وكثرة الشهوة .

(٢٩) ما بين النجمتين ليس في الزهرة .

(٣٠) وعند ذلك يكون احتراق الدم واستحالته إلى السوداء ، والتهاب الصفـــراء وانقلابهـــا إلى السوداء ، ومن طغيان السوداء ... ومع فساد الفكر تكون العدامة ونقصان العقـــل (مـــن الزهرة) .

(٣١) تصحيف صوابه في الزهرة (... ورجاء ما لا يكون ...) .

(٣٢) في الزهرة : فحينئذ ربما .

(٣٣) في الزهرة : فرحا أو أسفا ، وهو الصواب .

(٣٤) في الزهرة : فتختفي فيها روحه .

(٣٥) في الزهرة : للنظر أو رأى .

(٣٦) في الزهرة : فجأة دفعة واحدة .

(٣٧) في الزهرة : إذا سمع بذكر من يحب كيف يهرب ويستحيل لونه .

(٣٨) انظر الزهرة ٥٦/١ .

(٣٩) في الزهرة : وإن كان الأمر يجري على ما ذكر .

(٤٠) في الزهرة : إلا بلطف يقع له من رب العالمين .

(٤١) في الزهرة : من سبب قائم منفرد بنفسه يتهيأ التلطف في إزالته .

(٤٢) في الزهرة : فإذا وقع الشيئان ... إلى زوال واحد .

(٤٣) في الزهرة : سببا لاتصال الفكر .

(٤٤) في الزهرة : وقلبها إلى تقوية السوداء كلما قويت قوت الفكر ، والفكر كلما قـــوي قـــوي السوداء ، وهذا ... الداء الذي يعجز ...

(٤٥) في الزهرة : وإما للمنفعة وإما لحزن وفرح .

(٤٦) في الزهرة : نظر مودة ، فإنه إذا كان كذلك، كانا صاحبا المولدين مطبوعين على مودة كل واحد منهما لصاحبه .

وحصل ما نسميه نقلة عين إذا انتقل الناسخ أو المؤلف من كلمة مودة في أول الجملة إلى كلمة مودة في آخرها وأسقط ما بينهما . والصواب كان صاحبا إلا أن تكون على لغة أكلوني البراغيث ولا ضرورة وأظنه تطبيعا .

(٤٧) طالع مولديهما .

(٤٨) ويتناظر .

(٤٩) هنا سقط بنقله عين ، والصواب : وأما اللذان مودتهما للمنفعة فإن ذلك من أن يكون بينهما سعادتاهما في مولديهما في برج واحد أو يتناظر السّهمان من تثليث أو تسديس .

(٥٠) سقطت تكون ولا ضرورة لـ من والصواب : تكون منفعتهما من جهة واحدة .

(٥١) وينتفع .

(٥٢) فيتوادان .

(٥٣) في وقت المواليد .

(٥٤) في الزهرة ٥٨ : فأول ما يتولد عن .

(٥٥) في الزهرة ٥٨ : سببا والصواب ما في المصون .

(٥٦) البيتان في الزهرة ٥٩ لمحمود الوراق ، وانظر ديوان محمود الوراق (ط. أ. د. وليد قصاب، ١٩٩١) ص ٢٢٧ والتخريج .

(٥٧) في الزهرة ٥٩ : والخلة بين الآدميين .

(٥٨) في الزهرة ٥٩ : حتى أسقطت السرائر بينه وبينه .

(٥٩) في الزهرة ٥٩ : فصار متخللا لسرائره ، ومطلعا على ضمائره .

(٦٠) في الزهرة ٥٩ : وفي هذا النحو يقول بعض أهل العصر ، والبيتان في الزهرة ٥٩ ، وهما لمحمود الوراق في ديوانه ق (١٦٣) ص ٢٠٤ والتخريج ثمة .

(٦١) بين الآدميين في الزهرة ٥٩ .

(٦٢) واختلاطها بالمخ والدم في الزهرة ٥٩ .

(٦٣) وهذا المعنى غير مخالف للأول في الزهرة ٥٩ .

(٦٤) في الزهرة ٥٩ : هو أوضح سبب له .

(٦٥) في الزهرة ٥٩ : وقد أنشدنا ... في هذا النحو : والبيتان في الزهرة ٥٩/١ وانظر زهر الآداب ٢١٢/١ ، ومجالس ثعلب ٢٣٦/١ ، والتذكرة السعدية ٣١٠ .

(٦٦) في الزهرة ٥٩/١ أنشدنا أبو العباس أحمد بن يحيى ، والبيتان في الزهرة ٥٩/١ - ٦٠ بلا نسبة ، وانظر ديوان الأعشى ، (ط. محمد محمد حسين) ، القصيدة ٣٣ ، ص ٢٢٣ ، البيتان ٤٨ - ٤٩ ولاحظ اختلاف الرواية .

(٦٧) في الزهرة ٦٠/١ ثم تقوى الحال ، والصواب ما في المصون .

(٦٨) الانقياد ليست في الزهرة .

(٦٩) في الزهرة : إشفاقه عليه وضنه به ، وهو الصواب .

(٧٠) في الزهرة : حتى إن إبقاءه عليه ليدعوه إلى مخالفته وترك الإقبال عليه .

(٧١) في الزهرة : فيصير تتييما .

(٧٢) في الزهرة : فيه .

(٧٣) تصحيف صوابه في الزهرة : فلا يكون فيه معها فضل لغيرها ، ولا يزيد بقياسه شيئا إلا وجدته متكاملا فيها .

(٧٤) الأبيات في الزهرة ٦٠/١ وانظر مجموع شعره ص ٩٢ والتخريج وهناك خلاف في الرواية بين الزهرة والمصون يراجع .

(٧٥) في الزهرة : غير هذه الأربعة الأبيات .

(٧٦) هناك نقص مقارنة بما في الزهرة ٦٠/١ والصواب " وإذا صح هذا المذهب لم يعجب من أن يميل الإنسان إلى الإنسان " .

(٧٧) في الزهرة : فلايزال المرابط متنقلا إلى أن يصادف من مجتمع .

(٧٨) في الزهرة ٦١/١ : في هذا المعنى والأبيات في الزهرة وهي لابن داود .

(٧٩) في الزهرة ٦١/١ : التتييم .

(٨٠) في الزهرة ٦١/١ : والوله هو ...

(٨١) في الزهرة ٦١/١ : خدود .

(٨٢) في الزهرة ٦١/١ :ا لتعطل .

(٨٣) في الزهرة ٦١/١ : مع ذلك .

(٨٤) في الزهرة ٦١/١ : وقد قال حبيب بن أوس الطائي في نحو هذا : والبيت في الزهرة ٦١/١ وديوان أبي تمام ٢٢٨/٣ .

(٨٥) في الزهرة : يشتاق .

(٨٦) سقط بنقله عين والصواب من الزهرة : ٦١/١ . " ثم كلما قويت الحال قوي معها الاشتياق. فالحب وما أشبهه يتهيأ كتمانه فإذا بلغت الاشتياق بطل الكتمان " .

(٨٧) في الزهرة ٤٥٢/١ : من ينس ممن يهواه فلم يتلف من وقته سلاه ، وتصحف " يتلف " إلى "يتلفت " في الزهرة .

(٨٨) هو مفارقة .

(٨٩) في الزهرة : تعتاض به من حال الصفات ، والصفات تصحيف صوابه ما في المصون .

(٩٠) في الزهرة ٤٥٢/١ : وتماسك بمسامرته من سطوة الفراق الذي منيت بمشاهدته .

(٩١) تلقى في الزهرة ٤٥٢/١ .

(٩٢) في الزهرة : لمقاومتها وهو الصواب .

(٩٣) في الزهرة : ولا مصاب بمشاهدتها .

(٩٤) في الزهرة : من عادة إلى عادة .

(٩٥) في الزهرة : وقد ذللته لها الروعة الأولة .

(٩٦) في الزهرة : فللثانية ألم المعاودة وليس لها ألم . وفقد العادة والروعة الأولة .

(٩٧) في الزهرة : تتلف ... لم تتلف .

(٩٨) أن الغدر : سقط من الزهرة .

(٩٩) في الزهرة : من القرب منه .

(١٠٠) في الزهرة : لأن في الهجر ضربا وأشار المحقق إلى أن المخطوط والمطبوع : ضرب ويبدو أن "في" زيادة .

(١٠١) في الزهرة : وضربا من الانتقام .

(١٠٢) في الزهرة : والنفس المرة .

(١٠٣) بمن غدر بها في الزهرة .

(١٠٤) قبلها في الزهرة : ولا تستصلحه بمعاتبة ... بمعاقبة .

(١٠٥) في الزهرة : عن ذكره .

(١٠٦) في الزهرة : وفي هذا النحو يقول بعض أهل العصر : والذي في الزهرة ٢١٧/١ أربعة أبيات .

(١٠٧) في الزهرة : أما سلو المحب ... فغير معيب عليه .

(١٠٨) في الزهرة : سكون النفس إلى شيء شاكل طبيعتها .

(١٠٩) في الزهرة :لعمري قبيح به .

(١١٠) في الزهرة : ولا يقص على غيره ما ظهر له من سوء فعله .

(١١١) في الزهرة : عارض في ذلك .

(١١٢) البيتان في الزهرة ٣٢٣/١ : وهما لمحمد بن حازم الباهلي في ديوانه بصنعتنا (دمشق

١٩٨٢) ص (٧٥) ق (٥٥) وانظر مقالتنا "ديوان الباهلي محمد بن حازم - تكملة وإصلاح" المنشورة في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني العدد (٣٤) ١٠٤٨هـ - ١٩٨٨م، ص ٢٥٩ .

(١١٣) بين الشعر السابق واللاحق صفحات طويلة في الزهرة انظر ٢٢٤ - ٢٤٩ وعبارة : "وأحسن من هذا قول الآخر " هي في الزهرة ٢٤٩/١ " وأحسن من هذا ومن كل ما تقدمه قول الآخر " وانظر الأبيات .

(١١٤) هو محمد بن داود في الزهرة ٢٤٩/١ .

(١١٥) في الزهرة : البائس وهو تصحيف .

(١١٦) في الزهرة : ... مع ذلك .

(١١٧) في الزهرة : ... مضيع .

(١١٨) في الزهرة : ... صاحبه .

(١١٩) في الزهرة : من الصيانة تصحيف .

(١٢٠) جاء الخبر في الزهرة ٢٤٩/١ - ٢٥٠ بسند كالتالي :

"وحدثني أبو العباس أحمد بن يحيى النحوي ، حدثنا عبدالملك بن شبيب قال : حدثنا مشيختنا، قال بينما الحكم بن عمر الغفاري صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم يسير بخراسان في بعض البلاد وهو واليها ، إذ سمع في بعض غياطلها رجلا يغني بهذين البيتين:...".

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قارن بما في المصون ، وصواب اسم الصحابي ما جاء في المصون فهو : "الحكم بن عمرو بن مجدع الغفاري ، المتوفى سنة ٥٠هـ/٦٧٠م ... وجهه زياد إلى خراسان ، فأقام بمرو ومات بها..." الأعلام ٢٦٧/٢

(١٢١) البيتان من شعر المجنون في ديوانه : ١٥١ ، وهما في الأغاني ١٢٥/٥ - ١٢٦ للصمة القشيري ، وهما لابن الدمينة في ديوانه (ط. نفاخ) ٤٥ وانظر التخريج ص ٢٢٦ . وانظر المحب والمحبوب ١٢٥/٢ .

(١٢٢) ممن أنت ؟ ليست في الزهرة ٢٥٠/١ .

(١٢٣) في الزهرة : رجل من أهل ...

(١٢٤) ابن صعصعة : ليست في الزهرة .

(١٢٥) في الزهرة : كنت في الدهر من بني عامر ، فقال :

(١٢٦) في الزهرة : هل لك في الحمى ؟ فقال : ... ولي بالبلاد .

(١٢٧) في الزهرة فإني أحمل معك أهلك وولدك ، قال : فكيف بالمعاش .

(١٢٨) في الزهرة : ما من ذلك بد .

(١٢٩) ليس في الزهرة : يحبه .

(١٣٠) في الزهرة : عن .

(١٣١) في الزهرة : ما لا تنبسط على مثله ...

(١٣٢) فكان المقام على الفراق ... دواعي الاشتياق ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

١ – إبراهيم الحصري ، ح . ح . عبدالوهاب ، تونس ، مجلة الثريا ، م ١٩٤ ، (١٩٤٤م) .

٢ – أخبار عن بعض مسلمي صقلية في " معجم السفر "(للسلفي ، جمع وتحقيق أمبرتو ريتزيتانو ، القاهرة ١٩٥٥م ، حوليات كلية الآداب ، ع٣/ ١٩٥٥م .

٣ – اعتلال القلوب للخرائطي (مخطوطة الرباط) .

٤ – الأعلام لخير الدين الزركلي ، الطبعة الخامسة ١٩٨٠ .

٥ – الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية .

٦ – أمالي الزجاجي ، تحقيق الأستاذ عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت – ط٢ – ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م .

٧ – الأمالي لأبي علي القالي – ط. دار الكتب ١٩٥٣م .

٨ – أمالي اليزيدي – عالم الكتب – بيروت ، مكتبة المتنبي – القاهرة ، مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية بمدينة حيدر آباد – الدكن في الهند سنة ١٣٦٩هـ ، وطبعها محمد نبيل طريفي في دمشق ١٩٩١م وزارة الثقافة – إحياء التراث العربي (٨٤) بعنوان " المراثي ، مراث وأشعار في غير ذلك ، وأخبار ، ولغة " .

٩ – أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، ابن رشيق القيرواني ، جمع ونشر محمد العروسي المطوي – ط. تونس . الدار التونسية للنشر – المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م ، وطبعه زين العابدين السنوسي بعنوان " شعراء القيروان من أنموذج الزمان " دار المغرب العربي ، تونس ، ١٩٥١م و١٩٧٣م .

١٠ – أوراق من ديوان محمد بن داود الأصبهاني ، جمع وتحقيق د. نوري حمودي القيسي ، ط وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٢م .

١١ – بين الحصري وابن حزم ، مقالة للدكتور محمد بن سعد الشويعر في مجلة " الفيصل " السنة الأولى ، العدد ١٠ ، ص ١٦ – ٢١ . (انظر الملحق) .

١٢ – تاريخ بغداد ، الخطيب البغدادي ، دار الكتاب العربي ببيروت ، مصورة عن طبعة مطبعة السعادة ، القاهرة ١٣٤٩هـ/ ١٩٣١م .

١٣– تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين ، ترجمة د. محمود فهمي حجازي وزملائه ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية .

١٤ – التذكرة السعدية في الأشعار العربية ، للعبيدي ، تح د. عبدالله الجبوري ، ط. الدار العربية للكتاب – تونس .

١٥ – ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة مذهب مالك ، القاضي عياض ، أ – ط – الرباط ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، ١٣٨٤هـ/ ١٤٠٣هـ – ١٩٦٥ – ١٩٨٣م ، ٨ مج .

١٦ – تزيين الأسواق في أخبار العشاق لداود الأنطاكي ، دار حمد ومحيو ، بيروت ، ١٩٧٢م .

١٧ – التعازي والمراثي للمبرد ، تح محمد الديباجي ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م .

١٨ – جمع الجواهر في الملح والنوادر ، الحصري القيرواني ، تح علي محمد البجاوي ، ١٩٥٣م .

١٩ – الحب العذري ، د. أحمد عبدالستار الجواري ، دار الكتاب العربي بمصر ، ١٩٨٤م .

٢٠ – الحب في التراث العربي ، د. محمد حسن عبدالله ، عالم المعرفة – الكويت (٣٦) ، ١٩٨٠م.

٢١ – الحصري وكتابه زهر الآداب ، د. محمد بن سعد الشويعر ، دار الكتاب العربي ، تونس ١٩٨١م ، ط٢ ، دار عبدالرحمن الناصر ، الرياض ١٩٨٤م ، في مجلدين ، ومقالة لمحمد مختار العبيدي في نقد هذا الكتاب في حوليات الجامعة التونسية ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٤م .

٢٢ – الحلل السندسية في الأخبار التونسية ، للوزير السراج ، تح محمد الحبيب الهيلة ، تونس – الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٠/ ١٩٧٣م .

٢٣ – حول تاريخ وفاة إبراهيم الحصري ، الشاذلي بو يحيى ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد الأول ١٩٦٤م .

٢٤ – الحيوان للجاحظ ، تح الأستاذ عبدالسلام هارون ، دار الجيل – دار الفكر – بيروت ١٩٨٨م .

٢٥ – الدر الفريد وبيت القصيد ، لابن أيدمر (مخطوط) مصور في سلسلة معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت ويصدرها فؤاد سزكين بالتعاون مع آخرين .

٢٦ – ديوان أبي تمام ، تح الأستاذ محمد عبده عزام ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٧٢م .

٢٧ – ديوان الباهلي ، محمد بن حازم ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعي ، دمشق ، دار قتيبة ١٩٨٢م، وتكملته وإصلاحه في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني (٣٤) ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م .

٢٨ – ديوان الحماني ، علي بن محمد العلوي الكوفي ، صنعة محمد حسين الأعرجي ، مجلة المورد العراقية ، مج٣ ، ع٢ ، ١٩٧٤م .

٢٩ – ديوان أبي عيينة بن محمد بن أبي عيينة ، جمع محمد عامر غديرة ، مجلة دراسات شرقية التي تصدر عن المعهد الفرنسي في دمشق ، الجزء ١٩ ، لأعوام ١٩٦٥ – ١٩٦٦م .

٣٠ – ديوان ابن الدمينة ، تح أحمد راتب النفاخ ، دار العروبة بالقاهرة ١٣٧٩هـ .

٣١ – ديوان الراعي النميري ، تح . راينهرت فايبرت ، منشورات المعهد الألماني ببيروت، ١٩٨٠م.

٣٢ – ديوان الصبابة ، لابن أبي حجلة ، دار حمد ومحيو ، بيروت ١٩٧٢م .

٣٣ – ديوان عمارة بن عقيل ، تح شاكر العاشور ، ط١ ، البصرة ١٩٧٣م .

٣٤ – ديوان كثير عزة ، جمع وتحقيق د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧١م .

٣٥ – ديوان مجنون ليلى ، جمعة وحققه عبدالستار فراج ، مكتبة مصر بالقاهرة .

٣٦ – ديوان محمود الوراق ، تح د. وليد قصاب ، ١٩٩١م .

٣٧ – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ن لابن بسام ، تح د. إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م .

٣٨ – ذم الهوى لابن الجوزي ، تح مصطفى عبدالواحد ، القاهرة ١٩٦٢م .

٣٩ –روضة التعريف بالحب الشريف ، لسان الدين بن الخطيب ، دار الفكر العربي – القاهرة .

٤٠ – روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، لابن قيم الجوزية ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ١٩٧٧م .

٤١ – زهر الآداب وثمر الألباب ، الحصري القيرواني ، تح زكي مبارك ، دار الجيل ، لبنان ١٩٧٢م ، وحققه علي محمد البجاوي ، ١٩٥٣م ، عيسى البابي الحلبي ، القاهرة .

٤٢ – الزهرة ، لمحمد بن داود الأصفهاني ، تح د. إبراهيم السامرائي ، مكتبة المنار في الأردن – الزرقاء ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٤م .

٤٣ – سير أعلام النبلاء ، للذهبي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت – تح مجموعة من الباحثين بإشراف شعيب الأرناؤوط ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٤م .

٤٤ – سوسيولوجية الغزل العربي – الشعر العذري نموذجا ، تأليف طاهر لبيب ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨١م .

٤٥ – شذرات الذهب في أخبار من ذهب : ابن العماد الحنبلي ، ط. القدسي ، القاهرة ١٣٥١ – ١٣٥٢هـ .

٤٦ – شرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي ، بولاق ١٢٩٦ نسخة مصورة عنها ، عالم الكتب – بيروت .

٤٧ – شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، تح أحمد أمين وعبدالسلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧م .

٤٨ – شعر أبي الشيص ، تح د. عبدالله الجبوري ، ط١ ، الآداب بالنجف / العراق ١٩٦٧م .

٤٩ – شعر عروة بن أذينة ، تح يحيى الجبوري ، بغداد ١٩٧٠م .

٥٠ – شعر الكميت ، جمع وتحقيق داود سلوم ، مكتبة الأندلس ، بغداد ١٩٦٩م .

٥١ – شعراء عباسيون ، ٣ مجلدات ، جمع وتحقيق يونس السامرائي ، عالم الكتب – مكتبة النهضة العربية ١٩٨٦م .

٥٢ – شرح مقامات الحريري للشريشي ، القاهرة ، المطبعة الخيرية ١٣٠٦هـ ، ٢ ج .

٥٣ – شعراء مقلون ، جمع وتحقيق د. حاتم الضامن ، مكتبة النهضة العربية – عالم الكتب ، بيروت ١٩٨٧م .

٥٤ – شواهد المغني للسيوطي ، المطبعة البهية بمصر ١٣٢٢هـ .

٥٥ – طبقات ابن المعتز ، تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف ، مصر ١٩٥٦م .

٥٦ – طوق الحمامة لابن حزم ، تح حسن كامل الصيرفي ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، بلا تاريخ .

٥٧ – العبر في خبر من غبر ، للذهبي تح صلاح الدين المنجد ، الكويت ١٩٦٠م .

٥٨ – عطف الألف المألوف على اللام المعطوف ، للديلمي ، تح جان كلود فاديه ، القاهرة ، ١٩٦٢م .

٥٩ – الغزل عند العرب ، ج. ك. فادية ، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني ، دمشق ١٩٧٩م .

٦٠ – الفاضل ، للمبرد ، تح عبدالعزيز الميمني ، دار الكتب المصرية ١٩٥٥م .

٦١ – فهرست ابن خير الإشبيلي ، بيروت ١٩٦٢م .

٦٢ – الفهرست لابن النديم ، ط. رضا تجدد ، طهران ١٩٧١م .

٦٣ – الكامل للمبرد ، ط. د. محمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ١٩٨٦م .

٦٤ – كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، حاجي خليفة ، طبع منشورات المثنى بغداد .

٦٥ – مجالس ثعلب ، تح عبدالسلام هارون ، ذخائر العرب (١) ط٢ ، ١٩٦٩م .

٦٦ – المحب والمحبوب والمشموم والمشروب ، للسري الرفاء ، تح مصباح غلاونجي ، ط١ ، مجمع اللغة العربية – دمشق ١٩٨٦م .

٦٧ – مصارع العشاق ، للسراج ، دار صادر ، بيروت .

٦٨ – المصون في سر الهوى المكنون ، للحصري القيرواني ، تح د. النبوي عبدالواحد شعلان . دار العرب للبستاني – القاهرة ١٩٨٩م .

٦٩ – معجم الأدباء ، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ، ياقوت الحموي الرومي ، تح د. إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م .

٧٠ – معجم البلدان ، لياقوت الحموي ، دار صادر ، بيروت .

٧١ – معجم الشعراء للمرزباني ، تح عبدالستار فراج ، ط. عيسى البابي الحلبي – القاهرة ، ١٩٦٠م .

٧٢ – المنصف ، لابن وكيع التنيسي ، تح. الدكتور محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، ١٩٨١م .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٧٣ – الموشى أو الظرف والظرفاء للوشاء ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٥م .

٧٤ – نثار الأزهار في الليل والنهار ، (القسم الأول مسرور النفس بمدارك الحواس الخمس لابن منظور) ، ط الجوائب ١٢٩٨هـ .

٧٥ – نظرات في كتاب الزهرة ، د. محمد خير البقاعي ، مجلة التراث العربي ، العدد ٦٣ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .

٧٦ – الوافي بالوفيات للصفدي – النشرات الإسلامية ، المعهد الألماني – بيروت ، طبع دار صادر – بتحقيق مجموعة من المحققين .

٧٧ – وفيات الأعيان لابن خلكان ، تح د. إحسان عباس ، دار صادر ١٩٧٧م .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملحق

الحاشية الأولى

يبدو أن ما جاء في كتاب " الجنان " لابن الزبير من أن الحصري ألف " زهر الآداب " سنة ٤٥٠هـ دفع ابن خلكان إلى القول إن ما قاله ابن بسام اعتمادا على ما جاء عند ابن الزبير من أن وفاة الحصري ٤٥٣هـ هو الصحيح . وكل ذلك مردود لأن الحصري نفسه نص على تأليف الكتاب " زهر الآداب " سنة (٤٠٥هـ)؛ ويبدو أن التاريخ الثاني ورد سهوا عند ابن الزبير مما أدى إلى هذا اللبس كما أشار إلى ذلك المرحوم حسن حسني عبدالوهاب فيما نقله عنه الدكتور الشويعر في كتاب "الحصري حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب " ١٠٣/١ . وانظر زهر الآداب ١٢٦/١ ، الحاشية ، هامش رقم (٢) تح علي البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٩م .

وينبغي ألا نخلط بين أبي الحسن علي بن عبدالغني الحصري الشاعر الضرير صاحب " يا ليل الصب " المتوفى سنة (٤٨٨هـ) وبين أبي إسحاق إبراهيم بن علي وهما ابنا خالة وخلط المؤرخون بينهم . وتقول السيدة لينة عبدالقدوس أبو صالح في رسالتها التي حققت فيها كتاب " النورين " ص (٣٢) "وقد نسب "لأبي الحسن" زهر الآداب إليه من قبل في إحدى مخطوطاته ". واختلف المؤرخون في القرابة بينهما : فابن خلكان يزعم في الوفيات (١٩/٣) أنه ابن خالته ، ويصرح الصفدي في الغيث المسجم (٢٤٤/١) أنه ابن أخته ويقول الأستاذ حسن حسني عبدالوهاب :

"وهذا أقرب عندي للصواب من القول الأول لبعد التاريخ بينهما"، انظر في ترجمة أبي الحسن الحصري القيرواني الشاعر الضرير كتاب : " أبو الحسن الحصري القيرواني " لمحمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى ، نشر مكتبة المنار – تونس ١٩٦٣م . وانظر في مناقشة قضية القرابة بينهما كتاب الدكتور الشويعر (الحصري حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب)، ط٢ ، ١ – ٦٩ – ٧٢ . وانظر أيضا كتاب " الحصريان " للدكتور محمد بن سعد الشويعر ، كتاب الشهر (١) ، النادي الأدبي بالرياض ، محرم ١٣٩٩هـ – ديسمبر (كانون الأول) ١٩٧٨م .

الحاشية (٢)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان تحقيق كتاب " نور الطرف ونور الظرف " موضوع رسالة ماجستير للسيدة لينة عبدالقدوس أبو صالح في جامعة الملك سعود – الرياض – المملكة العربية السعودية ، أنجزتها بإشراف الأستاذ الدكتور محمود جبر الربداوي ١٤٠٩هـ – ١٩٨٨م وقد حققته اعتمادا على نسختي الأسكوريال ٣٩٢/٢ ، وجوتا برقم ٢١٢٩ ، وعلى نسخة ثالثة حصلت عليها من المكتبة السليمانية باستانبول ، لم تذكر لها رقما .

وأشارت في دراستها لكتاب النورين (المقدمة ص ٢٥) إلى أن كتاب المصون قد طبع حاليا بتحقيق محمد عارف حسين ، وأضافت أن الدكتور الشويعر قام بتحقيقه وهو قيد الطبع . ولم أر في مصادرها أي إشارة إلى مكان طبعة محمد عارف حسين وزمنها ، وكنت قرأت في كتاب الدكتور الشويعر (١٧٨/١ ، ٢١٤) أنه يعد الكتاب للطبع، ولم أر على كثرة التسآل أيا من الطبعتين .

وذكرت من كتب الحصري الأخرى كتاب " طيبات الأغاني ومطربات القيان " وقد أشار إليه الحصري نفسه في جمع الجواهر (تح البجاوي) ص ٣١٧ . وذكرت أن له ديوان شعر لم يصل إلينا. ورجحت أن يكون ألف كتاب " النورين " بين سنة ٤٠٥هـ - ٤١٣هـ . وانظر كتاب الدكتور الشويعر ، ٩١/١ - ٩٩ .

وقد جاء في كتاب النورين (ورقة ٣ب) ص (٦٨) من الرسالة : قول الحصري : "وفيما ألقى إليك في هذا الكتاب ، الذي هو نور الطرف ونور الظرف ، المختار الكثير مما ليس في الكتاب الكبير ، وإنما كالمخ من سبيكته ، والمح من تركيته ، لأنه يحذو حذوه، وينحو نحوه ...".

وهذا يدل على أن كتاب " النورين " وإن كان حسب عبارة الحصري " كالمختصر من الكتاب الموسوم بزهر الآداب وثمر الألباب..." إلا أنه " النورين " أضاف جديدا مما لم يرد في زهر الآداب ، تقول محققة الكتاب (ص ٣٠) :

" تبين لي أن الجزء المختصر من زهر الآداب فيه يشكل حوالي ثلث الكتاب أو أكثر بقليل ... ويكفي أن نذكر أن هناك نحوا من ٧٥٠ بيتا من النورين لم ترد في زهر الآداب معظمها لشعراء من المشارقة الذين لم تنشر دواوينهم بعد ، عدا النصوص النثرية والأخبار الكثيرة التي لم ترد أصلا في الزهر ، كما نلاحظ أن عدد فصول كتاب الزهر يقارب ١٣٧ فصلا ، لم يأخذ الحصري من عناوينها في النورين إلا نحوا من ١٥ فصلا فقط ، كما أنه زاد فصولا لم ترد في الزهر ...".

وبخصوص ما نقله ياقوت عن " النورين " في معجم الأدباء : انظر " النورين "، ص ١١٨ .

وقد طبع كتاب " نور الطرف ونور الظرف " بتحقيق السيدة لينة عبدالقدوس أبو صالح في مؤسسة الرسالة – بيروت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م .

الحاشية (٣)

من الطرائف التي يجدر ذكرها بخصوص مقالة الدكتور محمد بن سعد الشويعر المنشورة في مجلة " الفيصل " السعودية في عددها رقم (١٠) السنة الأولى ربيع الآخر ١٣٩٨هـ / مارس – أبريل ١٩٧٨م وعنوانها " بين الحصري وابن حزم " أنها نشرت باسم محمد بن سعد الرويشد ، ثم إني وجدت هذه المقالة بنصها مع بعض التعديلات في كتاب الدكتور محمد بن سعد الشويعر فظننت – وبعض الظن إثم – أن اللاحق سطا على السابق ! ولكنني أردت التثبت فقصدت دار الفيصل أسأل عن الرويشد والشويعر وبعد بحث تبين أن الطابع أخطأ فأثبت اسم الرويشد ثم صححت النسبة إلى الشويعر وضُرب على الرويشد تحت الصورة الشخصية الموجودة في مجلة الفيصل واستبدل بها (الشويعر) . فالمقالة للشويعر الذي نشر اسمه في ذلك العدد (الرويشد) ، وصنفت في دليل المجلة تحت اسم "محمد بن سعد الشويعر " وهو صاحب كتاب " الحصري ، حياته وأدبه والنقد في كتابه زهر الآداب" والمقالة فيه بعنوانها الذي نشرت فيه في " الفيصل"، انظر الكتاب ١/١٩٤ – ٢١٤ بزيادة وتعديل. فليعلم . وقد أثبتنا المقالة في إحالاتنا باسم كاتبها الحقيقي وهو الدكتور الشويعر حفظه الله .

وقع في يدي بأخرة كتاب للدكتور حسن ذكري حسن من كلية اللغة العربية – جامعة الأزهر ، عنوانه " حديث الحب بين الحصري وابن حزم ، رؤية أدبية نقدية " الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ – ١٩٨٨م ، مطبعة الأمانة – مصر . درس كتاب "المصون " وتأثيره في كتاب "طوق الحمامة " لابن حزم وتأثرهما معا بابن داود صاحب "الزهرة " ووجدته في (ص ٢٢) يشير إلى حصوله على مخطوطتي الكتاب (المصون) ويقول : " وما إن تحقق لي العثور عليهما بفضل الله وعونه ، حتى استعنت بالله ، وشمرت عن ساعد الجد ، وبدأت العمل في تحقيقه ، وإخراجه إلى عالم الحياة والنور، بعد أن قمت بتصحيحه وضبطه ، وتكملة قصوره ونقصه، وإعداد مجموعة كاملة من الفهارس المفصلة ، لموضوعاته حتى يسهل الانتفاع به ، وتتيسر عملية الإستفادة منه على أكمل وجه ".

ثم يضع في (ص ٢٢) حاشية تقول " تم طبع الكتاب بالمملكة العربية السعودية بمعونة مكتبة الطالب بمكة المكرمة " ولم يشر إلى سنة الطبع ، وأثبته في مصادره ومراجعه مرة أخرى دون ذكر لتاريخ الطبع . وهو يحيل خلال بحثه إلى المطبوعة .

❁❁❁

ماء الشعر الجاهلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رشيد يحياوي

أ – مجتمع الماء :

ارتبطت الثقافة العربية بالماء ارتباط الأرض العربية به إذ كان بوسع الماء الجاهلي أن يحدد قوة القبيلة أو ضعفها وأن يجعلها مستقرة أو جوالة وأن يجعل شعباً بكامله يرحل ، وأن يشعل الحرب .

وإذا عدنا للمعاجم لإحصاء الكلمات المنتمية للحقل الدلالي للماء لوجدنا في ذلك مشقة وصعوبة . ولما كان الماء لا يفصح عن حضوره إلا في صلته بالأرض التي يحيا عليها الإنسان ، فقد وجد الإنسان العربي في صلة الماء بالأرض منبعاً لتسمية كل مظاهر التلاقي التي رآها . وهي بدورها أصعب من أن تحصى . ولنتذكر أن لقاء الماء بالأرض كونه في الذاكرة الشعبية مجالاً للمتخيل الإبداعي حيث يعطى له أحياناً بعد جنسي وأحياناً ينظر إليه كملقح لميلاد عالم جميل مخضر وخصب وحي . وحتى في علم الأحياء ينظر للمنشأ الأول للخليقة بأنه بدأ في صلة اليابسة بالبحر . آدم نفسه خلق من طينة مبتلة .

يسجل أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت ٢٩١هـ) في كتابه الموسوم " مجالس ثعلب " نصاً يشرح فيه معاني بعض الكلمات الدالة على هذه الصلة المشار إليها بين الماء وبين الأرض

فيقول : "ملك الوادي وسطه . وما يصب في الوادي أبعدها سليلاً: الرحبة – ولها جرفة – ثم الشعبة ، ثم التلعة ، ثم المذنب ، ثم القرارة وهي قيد الرمح ، والزمعة دونها ، وهي الزماع . والتفصيد آخرها، وهي أن يسيل قدر شبر . والشوان : التي تصب في الوادي من المكان الغليظ ، وهي الشانة . والحشاد ، إذا كانت أرضاً صلبة سريعة السيل وكثرت شعابها في الرحبة وتحشد بعضها في بعض والفلقان تكون في الأرض الغليظة في الجبال ، تتعلق فيها فلا تسيل حتى يفرطها السيل، أي يملؤها حتى تدفق ، والواحد فالق . وتقول : قد أفرطت حوضك، إذا ملأته فتدفق "[1].

في نص ثعلب تطالعنا هذه الأسماء : ملك الوادي . سليل ، الرحبة ، الجرفة ، الشعبة ، التلعة ، المذنب ، القرار ، الزمعة ، التفصيد ، الشوان ، الحشاد ، الفلقان . وهي كلها لعلاقة الماء بالوادي وحده . وقد يضاف لهذه اللائحة أسماء لأنواع الوديان كالنهر والجدول والترعة والمجرى والمصب وأسماء لصوت ماء النهر والجداول . وفي نص ثعلب وردت ثلاثة أفعال تفيد الإمتلاء هي : أفرط وتدفق وملأ . يضاف إليها فاض وتفجر ... ولو رمنا التفصيل في هذه الأسماء فلن نصل لحد . وللإختصار نشير إلى أن السحاب وحده أعطيت له عند العرب عدة أسماء حسب حجمه ونوعه ولونه وقس على ذلك كل ما له صلة بالماء . ومن الكلمات التي يذكرها أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤) في معنى الإمتلاء : "ملآن، ومترع ، ودهاق ، وطافح ، ومشحون ، ومتأق"[2].

ولما كان الإمتلاء يفضي للسيلان ، كان لهذا الأخير بدوره معجم من قائمة طويلة من الأفعال نجدها عند الرماني كالآتي :

"سالت ووكفت وهمعت وذرفت ، وسكت ، وسحت ، وهطلت، ودرت ، وسربت ، وأفصت ، وهملت ، وأهملت ، وهراقت ، وسجمت ، وفاضت ، وهتنت ، وصابت ، ونبغت ، وأسحمت ، وأراقت "[٣]. والغائب الذي يعود عليه الفعل في هذه الأفعال هو السحابة والعين . ولعل فعلين من هذه القائمة أو ثلاثة يلفتان إليهما النظر لتداولهما الحاضر في حقول أخرى كإراقة وإسالة الدماء وكالنبوغ الفكري ونبوغ كاتب أو أمة .

ونجد في كتاب الرماني قائمة بالأفعال الدالة على العطش وقائمة بالأفعال الدالة على الجدب والقحط ومثل ذلك وغيره نجده في كتب معجمية ودلالية قديمة .

وقد اقترنت بعض الأماكن المائية عند العرب بأسماء القبائل التي كونت هذه الأماكن جزءاً من حماها . لذلك قالوا مياه بني سعد بن مالك ومياه بني ذهل بن ثعلبة ومياه بني مازن... إلخ . كما أن الماء كون جانباً من معجمهم في تسمية الأشياء والنبات والحيوان . وعلى عادتهم في التفصيل في أسماء المسمى الواحد تبعاً لأنواعه ومراحل تطوره وتحوله نجد لهم في استحضار أثر الماء لما يعلل عندهم عدد من الأسماء والنعوت . نذكر من ذلك وصفهم للتمر والثوب إذا ذهب عنهما الماء : "ويقال للتمر وغيره إذا يبس وذهب ماؤه : قد قب يقب قبوباً ، وقد تجفف ، فإذا يبس كل اليبس قيل : قف يقف وقوفاً . ويقال للثوب إذا ابتل ثم جف ماؤه وفيه ندا قد تجفف "[٤].

ومن هذه الأسماء والنعوت ما وصفوا به النخل . وللنخل ما له من أبعاد واقعية واجتماعية وأسطورية في حياة الجاهلي بخاصة. يقول ثعلب في التمييز بين بعض صفات النخل بناء على علاقته

بالمطر: " الغلب : اللواتي قد استمكنت في الأرض حتى تشرب من الأرض. والمجاليح من النخل ، الواحدة مجلاح . وهن اللواتي لا يبالين قحوط المطر .والكفأة حمل سنتها . أي أنها تحمل وإن لم يكن مطر ، وهي الكفأة "[٥].

ولما كان الماء بكل هذا الحجم ، وكان العرب أرخوا لما له حجم في حياتهم ، فهل أرخوا إذن للماء ؟. لا نجد عندهم في الحقيقة تاريخا للماء بل تاريخ للإحساس بالماء . الشعر وحده – وهو ديوانهم – أرخ لهذه العلاقة بين الإنسان والماء . وسنحاول من خلال مقاربة بعض النصوص الجاهلية الوقوف على فاعلية الماء الجاهلي .

ب – الماء الجاهلي :

قد نستطيع بناء على حضور الماء أو غيابه تفسير أغلب مقدمات القصائد الجاهلية . فبحضور الماء تحضر الحياة والمرأة والجماعة . وبغيابه يحضر الموت والوحدة والقفر والضياع ، وتطول رحلة البحث عن استعادة المكان الأليف الآمن الذي هو مكان الماء. يقول امرؤ القيس في تذكر سلمى[٦]:

وكم دونها من مهمه ومفازة　　　وكم أرض جدب دونها ولصوص

إن حضور المرأة في القصيدة الجاهلية وبخاصة في مقدمتها الطللية ، يتعدى العلاقة الشخصية بين الشاعر وبين هذه المرأة . فحضورها يعمق أبعادا إضافية مفتوحة من الكون والحياة والآخر ، وعلى المكان الذي حفر في تضاريس الأسطورة الجاهلية . وتحرق الشاعر للقاء هذه المرأة يتعدى النظرة إليها كأنثى تشبع موضوع

الرغبة. ونلمس غرابة هذه المرأة حتى لما يستطرد الشاعر في وصف مفاتنها الحسية ويقدمها كدمية. فالجمال الذي ينشده فيها غاية في المثالية المستحيلة . المرأة فيه مشموم زهر من الغزلان والظباء والبقر والكثبان والنخيل والسحاب والعطور والكواكب... يجعلها الجاهلي تجمع من كل ما تقع عليه عيناه . إنها امرأة لا زمانية ولا مكانية في نفس الوقت . فبقدر صلتها بالزمان والمكان الأليفين الطفوليين ، تتملص من تأثرهما وتفلت من فعلهما .

هذا النوع من النظرة للمرأة يطالعنا في أغلب الأشعار الجاهلية . حيث يقف الشاعر على الطلل الدارس ويستعيد المرأة . فإذا هي في أقصى قوتها وفتنتها . يرفض الشاعر مجرد التفكير في أن المرأة التي يريد في لحظة الوقوف على الأثر ، أخذ منها الزمن وفقدت إغراء الماضي . إنها بالنسبة له علامة الإرتواء والخصب المستمر حتى لو كان الزمان الفاصل بينهما عشرين حجة .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكشف بيت امرىء القيس المذكور كثيراً من تشابك العلاقات المحددة للعلاقة بين الطرفين . والبيت من وجهة نظر سيميائية قول انفصالي . لأنه يعين حالة الإنفصال التي توجد عليها الذات (الشاعر) في علاقة بالموضوع (سلمى) . فلفصم هذه العلاقة ، تدخل فاعلان معاكسان .

ويحدد سهم الرغبة طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين سلمى . غير أن هذا السهم لا يحقق التواصل بسبب تدخل المعاكس الذي يؤدي دوره فاعلان ؛ الأول مكاني والثاني بشري . ويفيدان معاً الهلاك والخطر . فالمكاني مهلك مقفر مجدب أي أنه مكان اللاماء. مما يعني أن اللاماء هو الفاعل الحاسم هو المحول للعلاقة ،

فارضاً استمرار التباعد ، مؤمناً ملجأ اللصوص في تفضيلهم الأماكن الخالية المقفرة التي لا يقوى على اللحاق بهم فيها أحد .

قد يقترن الماء بالطلل فيكون حضوره كغيابه هادماً ومخرباً . على حد ما تفصح عنه دلالة بيت امرىء القيس الآتي[7] :

ديـار لسـلمى عافيـات بذي خال ألـح عليها كل اسـحم هطـال

فالماء بمثابة لعنة تطارد سلمى لتبعدها عن الشاعر . إما بندرته وانقطاعه وإما بسحبه السوداء الهطالة ومطره الدائم من غير انقطاع بشكل لم تستطع معه حتى بقايا ديارها المقاومة . فَعَفَت ودرست بفعل شدة واستمرار هذا المطر .

يصبح وجود المطر عائقاً ومعاكساً وفاعلاً مضاداً . ومن ثم فالخروج في المطر مؤشر شجاعة ودليل قوة وإرادة وعزم . سيحارب الشاعر المطر كما يحارب العدو . فالمطر أكبر متحد طبيعي لأمنه واستقراره . يقول امرؤ القيس مفتخراً بخروجه مبكراً قبل مغادرة الطير لأوكارها[8] :

وقد أغتـدي والطـير في وكناها وماء الندى يجري على كل مذنب

فصباحه صباح مطير . يترل مطره في كل مكان يسيل فيه الماء . إن وظيفة الماء عند الشاعر الجاهلي لم يقتصر تأثيرها على علاقة الرغبة بينه وبين المرأة فحسب . بل قدم الماء لهذا الشاعر مداراً جمالياً لتشكيل جانب من الصورة التي قدمها للمرأة . ومن هذه الصور صورهم لثغرها . حيث وقفوا عند عذوبته وصفائه وتلألئه واستعاروا من المعجم المائي ما أعانهم على تمثل إدراكهم الجمالي لصورة الثغر .

قد يبدو لنا حالياً أن تشبيه الجاهلي الثغر بالماء العذب الصافي

تشبيه يفتقد الإثارة الجمالية المطلوبة في الصورة . والحقيقة أن هذه الإثارة لا يمكن لنا تقديرها إلا باستحضار علاقة الجاهلي بالماء والقيمة التي أعطاها له . فحين يشبه المسيب بن علس ثغر سلمى بمداومة مزجت بماء جدول في حافتيه قصب . في بيته هذا ، فلأن وجود هذا النوع من الماء بعيد المنال . ولأن هذا الماء سيكون نصف المشروب ... الجديد . يقول المسيب[٩]:

ومها يرف كأنه إذ ذقته   عانية شجبت بماء يراع

وقد تكرر عندهم تشبيه الثغر بالسحابة . من ذلك هذه الأبيات للحادرة[١٠]:

وإذا تنازعك الحديث رأيتها   حسناً تبسمها لذيذ المكرع
بغريض سارية أدرته الصبا   من ماء أسجر طيب المستنقع
ظلم البطاح له انهلال حريصة   فصفا النطاف له بعيد المقلع

تتشاكل السحابة والثغر في دلالة الماء العذب النقي الذي لم يمسسه بشر .ويتشاكلان في المناعة . فالسحابة بعيدة في السماء والثغر في الأرض لكن ليس من السهل الوصول إليه أو على الأقل الاحتفاظ به. فهذا الاحتفاظ متوقف على استمرار عطاء السحابة في تخصيب الأرض وإبقاء تجمع العشيرة . ويتشاكلان في الجمع بين اللذة والألم .. السحابة تدرّ بغيثها وتدمر بسيولها . والثغر يدر بتذوقه ويدمر بخطر الدفاع عن الشرف . هكذا يصبح السكر معادلاً للثغر . ويصبح ماء الجدول معادلاً للغشيان . يستقر الثغر والمرأة والمدامة جميعاً في الماء .

لا يتوقف المسيب عند ذكر عذوبة الريق . بل ينتقل بفعل الإيحاء الشعري إلى عالم مائي يثبت من خلال توليده حكمه السابق على الثغر . في هذا العالم المائي المعادل للثغر نجد أنفسنا أمام سحابة

ليلية تحلبها ريح شرقية هادئة . مـاء هذا العالم في بدايتـــه مخلـوط بالتراب لأنه نازل للحظته من السحابة .

تفجر العلاقة الأولى بين الماء والتراب وبين الماء والأرض وبين القطرات الأولى والحوض الذي يســتقبلها . الإحســاس بـــاللذة في الجاهلي ، وتدفقه للتأمل في تشكل الحياة الجديدة . إن ماء الثغر تحول عنده إلى سحابة لا تحد في الســماء ولا يعرف حجمـــها مـــادامت سحابة ليلية . ولا يعرف اتجاهها ولونها . ولكنها تدرك بالإحســـاس وبالتمثل وبالألفة . إنها بمثابة أم تدر الحليب والشاعر طفـل يتعلق بها ويعرفها معرفة حميمة حتى لو كان الوقت ليلاً . وها هي الأم تنسحب ويصفو الماء الذي تجمع في البطاح ويبقى الطفل وحيداً إلى أن تأتيـــه السيول فتلعب بصفاء الماء وتحمله في كل اتجاه . ويصبح ذلك المـــاء الأسجر صافيـــاً شبيهاً بلبن الأم وبريق الثغــر . ويصبح غلـــلاً أي ماء ما يجري في أصول الشجر . تذهـــب الأم ويبقـــى الطفـــل . ويذهب الثغر وتبقى الذكرى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول المسيب عن ذهاب الماء في أصول الشجر :

لعـب السـيول به فأصبـح ملـؤه　　　غللاً تقطـع في أصـول الخـــروع

وهذا يفيد أن سر الحياة يكمن في هذه المشابهة بين المرأة وبين الماء. ولننظر في هذا البيت للمزرد أخي الشماخ وهو يصف ســـلمى محلا عيني المهاة محل عينيها[11] :

وعيني مهـاة في صـــوار مرادهـــا　　　رياض ســـرت فيها الغيوث الهواطل

فإذا كان الريق يتذوق محيلاً على المعجم المائي ، فالعينان هما الأخريان مائيتان من خـــلال الإيحــاء. فعينا سلمى كعيني مـــهاة في قطيع من البقر في مرعى هطلت عليه أمطار ليلة . أي سحر لهذا المطر الليلي عند الجاهلي وكيف يعطي للعينين جمالاً جديداً ؟.

المزرد لا يريد البلل للعينين فحسب ، بل يريد أن يؤكد هذه المرأة المسماة سلمى والتي تردد ذكرها عندأكثر من شاعر ، فيجعل ساقيها ورقتي بردي ارتوتا من الماء النمير في بياضهما ونعومتهما :

وتخطو على برديتين غذاهما نمير المياه والعيون الغلاغل

إن ما أشرنا إليه من علاقة الماء بالمرأة في أشعار الجاهليين ، ما هو إلا قليل من كثير ما ورد عندهم في هذا الباب . فقد وظفوا الماء لوصف سرورهم وإعجابهم بالموصوف . غير أنهم وظفوه أحياناً للدلالة على الحزن . وهذا ما نراه في تشبيهاتهم للدموع . فهي عند امرىء القيس تفيض إلى أن تبل دمع محمله . وفي صورة أخرى له يجعل صورة دمع المرأة قريبة من تلك الصورة التي رأيناها للمسيب في الثغر . يقول امرؤ القيس (١٢) :

فعيناك غربا جدول في مفاضة كمر الخليج في صفيح مصوب

في مقدمة امرىء القيس بصفة خاصة يقابل حضور الماء وغيابه بين فضاءين نفسيين وكونيين ، الأول فضاء الخصب والثاني فضاء الجدب "وهكذا يمضي الشاعر في اختزال الزمن في لحظات متنوعة ، فيقابل بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل ، وبين الجفاف والخصب العاطفي ، وبين ذكريات الماضي ومأساة الواقع في صور يشخص بها هذه الذكريات وكأنه يعيشها من خلال الرياح والأمطار والظباء والنظام والرحيل والبكاء "(١٣) .

إذا كانت البطولة محل فخر الشاعر وهو يواجه الليل والمطير، فاكتمالها لن يتحقق إلا بامتلاكه حصاناً قوياً سريعاً يتخطى به الصعاب والعوائق دون تعب . هذا الحصان الذي تردد ذكره عند الشعراء ، وجدوا له في الماء شبيهاً في قوته واندفاعه . يقول المرار بن منقذ (١٤) :

يؤلف الشدة على الشد كما ... حفش الوابل غيث مسبكر

فحصانه يندفع مثلما يندفع المطر شديد الوقع ، وكأن هذا الحصان في سرعته المائية جزء من سيولة الماء بل هو كابن الماء[١٥]:

ورحنا بكابن الماء يجنب وسطنا ... تصوب فيه للعين طوراً وترتقي

ولعل أقوى صورة قدمها شاعر جاهلي لاندفاع الحصان هي وصف امرىء القيس له وتشبيهه بالصخرة القوية المتحدرة مع السيل من المكان العالي[١٦]:

مكر مفر مقبل مدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيل من عل

وهذه الصورة على حد وصف د . إبراهيم عبدالرحمن لها "صورة ملفقة ، تجعل من حصان امرىء القيس حصانا غريبا . أو قل حصانا أسطوريا لا يماثل غيره من الخيل في صورتها الحيوانية"[١٧] ومرد هذه الغرابة إلى كون حصان امرىء القيس يجمع بين حركات متضادة ومتزامنة . وكذلك إلى استعارته قوة الجلمود المنحدر مع السيل في سرعته وصلابته وقوته واندفاعه وفي تدميره . فبقدر منفعته وبطولته يبرز جبروته القاتل المخرب . إن الماء نفسه تزدوج فيه هذه الوظيفة . أي المنفعة والتدمير . وفي وصف بعض الجاهليين للسيل ما يوضح ذلك . وفي مقدمة هؤلاء امرىء القيس في عدة مواضع من ديوانه . حيث يوقفنا من خلال وصفه له على الإتلاف الذي يسببه السيل للأماكن ومساكنها وحيوانها ونباتها. حتى كأن السيل المذكور في معلقته وقد أحاط بجبل كامل ، حوله إلى مجرد فلكة مغزل. وكأن الشجر – في قصيدة أخرى – بعد أن غمره الماء ولم يبق من ظهوره سوى أعلاه ، رؤوس مقطوعة فيها عمائم . وقد اتفق امرؤ القيس والتوأم – في قصيدة مشتركة – على إظهار ما أتى عليه جنون السيل[١٨]:

قال امرؤ القيس :

فلم يترك بذات السر ظبياً

فقال التوأم :

ولم يترك بجلهتها حماراً

وما حديثهم هذا عن السيل ومخلفاته إلا جزءاً من حديثهم في وصفهم للمياه وما يتصل بها من رياح ورعد وبرق ومطر وسحاب. وقد ورد ذلك في مقامات شعرية مختلفة وبخاصة في تزامن المطر مع رحلاتهم وخروجهم للصيد .

يتبين من خلال ما أتينا على عرضه أن الماء وظف في صيغتين: اعتبر في الأولى عنصراً من العناصر المكونة للصورة حين يكون قصدها موضوعاً آخر غير الماء . كأن يكون الموضوع امرأة أو ناقة أو فرساً أو جيشاً . واعتبر في الثانية مداراً تشكيلياً للغة تدور حوله وتجعله موضوعاً . ومن ذلك وصفهم للماء ومظاهره. وقد دفعهم لذلك هذه القوة التي يمتلكها الماء في أن يجعل من كل شيء حياً وميتاً. أي مزاوجته بين القدرة على البعث والتجدد والإخصاب وقدرته على القتل والإفناء والتصحير : " ولعل الحرمان ، وندرة المياه، وجدب الأرض ، هو الذي جعلهم يبالغون في تقدير الخصب ، ويرون له رونقاً خاصاً في هذه البيئة الجرداء . ولـ ... مواطن الماء القديمة واعتقدوا فيها أسراراً غامضة. وأضفوا عليها قوى خفية ، حتى أنه كان إذا غب عليهم أمر غائبهم ، جاءوا إلى بئر قديمة بعيدة الغور ونادوا اسمه ثلاث مرات. فإن كان ميتاً لم يسمعوا في اعتقادهم صوتاً"(١٦) .

ولكي يكتمل لدينا تصور حضور الماء الجاهلي في شعر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجاهليين ، سنعمد لمقاربة اشتغاله في نص طويل هو مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى . ونريد من وراء ذلك أن نضيف للصيغتين المشار إليهما ، صيغة ثالثة ينهض الماء فيها بوظيفة بنيوية في النص ككل .

يتشكل العالم الشعري في هذا النص من ثلاث حالات : الحالة الأولى يفتقد فيها الشاعر موضوعه الذي هو معرفة هوية الطلل . والحالة الثانية يمتلك فيها هذا الموضوع امتلاكاً حقيقياً . أما الحالة الثالثة فيمتلك فيها موضوعاً آخر امتلاكاً مجازياً . ويتعلق الأمر برؤية مشهد الظعن .

يقع ضمن هذا العالم انتقال ذات الشاعر من حالة لحالة ويكون الفاعل في التحول هو ذات الشاعر نفسها لامتلاكها القدرة على التذكر والتعرف في الإمتلاك الأول ، والقدرة واسترجاع المتذكر في الإمتلاك الثاني .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتأسس هذا العالم في تواز مع الوحدات الدلالية الكبرى في النص . وهذه الوحدات ثلاث : وحدة الديار الغائبة (ديار الرقمتين)، ووحدة الديار الحاضرة (ديار أم أوفى)، ووحدة الظعن . وتقترن كل وحدة بحالة من الحالات المذكورة بالتتابع .

تبدأ الوحدتان معاً بإشارة للمخاطب ، استفهام في الأولى وفعل أمر في الثانية (تبصر) . الإشارة في الوحدتين تفيد عدم اليقين والشك ؛ شك في الدمنة هل هي دمنة المحبوبة . وشك في المحبوبة نفسها هل هي موجودة . إنه شك في العلاقة بين الإنسان والمكان . هل هي علاقة وثيقة أم أن حضور الإنسان في المكان حضور وهمي. وشك فيما إذا كان المكان نفسه حقيقياً أم وهمياً .

ينصب السؤال في بدء المعلقة عن العلاقة بين الإنسان

والمكان. وستتكرر الإشارة للمكان تكراراً لافتاً للنظر على عادة ما كان شائعاً في الشعر الجاهلي . ومن ذلك هذه الأسماء : الدراج ، المتثلم ، الرقمتان ، دمنة ، أثافي ، معرس ، نؤي ، الحوض ، السوبان، العليا ... إلخ .

تتحدد علاقة الشاعر بالطلل بأنها علاقة حضور ومشاهدة ، وعلاقة سؤال ، وعلاقة ذكرى . وكل علاقة من هذه العلاقات تنتج مستويات دلالية عميقة . فعلاقة الحضور والمشاهدة هي بمثابة الحاضر المنبه لرمزية الطلل وبعديه الاجتماعي والذاتي . وعلاقة السؤال تحيل على البعد الفلسفي والوجودي الذي يبعثه هذا الأثر الخرب الصامت في الإنسان . أما علاقة الذكرى فهي بمثابة حفر في ذاكرة الزمن من خلال ذكريات الشاعر .

أما وحدة الظعن فمكونة بدورها بين وحدتين صغريين هما وحدة الارتحال ووحدة هيأة الظعن . وبين الطلل والظعن تشاكل بالتماثل والتباين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالوحدتان تبدآن معاً باستفهام يرد فيهما طلباً للحقيقة . مما يفيد أن رؤية الشك التي عند الشاعر ليست موجهة للطلل فحسب بل للظعن كذلك. وهو شك يروم تحديد الهوية مادام للشاعر تلك الصلة بالطلل والظعن .

تذكر المرأة في الوحدتين . غير أن الوحدة الثانية ستعمل على تعميم حضور المرأة بحيث لا ترى زهيراً يذكرها باسمها ؛ مما يفيد أن المقصود عند زهير أصبح الظعن الراحل في ذاته وليس المرأة بالتحديد، وكل هذا يقودنا لأن نستنتج أن الظعن المترحل تعطي له قيمة وجودية تشخصها رحلة الضياع التي لا تنتهي . وحتى في حالة استقرارها تبقى قرينة الشرط المكاني في خصبه وجدبه .

إن إكثار الشاعر من ذكر أسماء الأماكن في الوحدة الأولى هو لإظهار أن تلك الدمنة الحاضرة صامتة خربة وأن علاماتها تنفي وجود الماء . إما لأنها نارية (أثافي ، سفع ، معرس) أو لأنها جافة . الديار الغائبة (ديار الرقمتين) ضد ذلك ؛ ديار متجددة تجدد الوشم. فيها حركة ناطقة وفيها حياة يجددها توالد البقر والظباء . كل هذا يظهر حرص زهير على إظهار الهوة الفاصلة بين الديارين المشار إليهما في بدء معلقته ؛ الدمنة وديار الرقمتين . وهذا التضاد بين المكانين هو الذي ولد التساؤل المشار إليه قصد تحديد المكان الأصح نسبة لأم أوفى . أما في الوحدة الثانية فالمكان يذكر كمحطات لعبور الظعن غير أن زهيراً يجعله في النسق التالي : أعلى/ أسفل . والعلاقة بين هذين القطبين هي التي تعين موضعه تجاه موضع مرور الظعن.. وإذا وقفنا عند الموضع الثاني الخاص بالظعن فنجد أن أماكنه يفيد أغلبها العلو في مقابل انخفاض الشاعر . إن الفاصل بين الشاعر والظعن ليس إذن هو عامل الزمن وحده بل كذلك هذا الفاصل المكاني ، الذي يباعد بين الطرفين ولا يوازي أو يناظر بين مواضعهما . ولعل هذا النسق يؤشر إلى صعوبة اللحاق بالظعن . ثم لا ننسى أن الأعلى يدل في حد ذاته على المناعة والتعالي وصعوبة التعلق أو اللحاق به .

إن المكان العلوي حيث تمر المحبوبة هو مكان مرور السحابة والمطر . والمكان السفلي حيث الشاعر هو المكان الذي تستقر فيه المياه حيث تتشكل عناصر الحياة . والتطلع إلى الأعلى هو إذن تطلع إلى السماء . إن غياب الماء في مقدمة معلقة زهير يحدد حالتين لعدم الاستقرار . ففي الحالة الأولى يسبب غيابه الخراب وفقدان الهوية . وفي الحالة الثانية يسبب غيابه هذه الرحلة الطويلة للظعن . لكن الشاعر يأبى إلا أن يضع حداً للخراب المكاني والمعرفي الذي

يمثله فقدان الحقيقة ، فيعطي للماء فاعليته كدال علـــى الاســـتقرار وذلك بأن يجعل الركب المترحل يتوقف عند الماء معلناً الاســـتقرار . وهكذا فالماء بوصفه دالاً بنيوياً ، يحدد العلاقة بـــين الوحـــدة الأولى والثانية كما يلي :

– وحدة الطلل ← لا ماء

– وحدة الظعن ← مـــاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ – أبو العباس أحمدبن يحيى ثعلب :مجالس ثعلب . شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون دار المعارف بمصر . ط٤ ١٩٨٠ ج٢ ص ٥٠٤ .

٢ – أبو الحسن علي بن عيسى الرماني : الألفاظ المترادفة . تحقيق د . فتح الله صالح علي المصري. دار الوفاء للطباعة والنشر . المنصور . مصر ط٢ ١٩٨٨ ص ٩٠ .

٣ – المصدر السابق ص ٦٨ .

٤ – عبدالملك بن قريب الأصمعي : ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه . تحقيق ماجد حسن الذهبي. دار الفكر بدمشق ط١ ١٩٨٦ ص ٤٥ .

٥ – مجالس ثعلب ٤٨٤/٢ .

٦ – امرؤ القيس : الديوان . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .دار المعارف بمصر ط٤ ١٩٨٤ ص ١٧٧ .

٧ – المصدر السابق ص ٢٧ .

٨ – نفسه ص ٤٦ .

٩ – المفضل الضبي : المفضليات . تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون .دار المعارف بمصر ط٧ ١٩٨٣ مفضلية ١١ .

١٠ – مفضلية ٨ .

١١ – مفضلية ١٧ .

١٢ – الديوان ص ٤٤ .

١٣ – د. إبراهيم عبدالرحمن . الشعر الجاهلي . دار النهضة العربية . بيروت ١٩٨٠ .

١٤ – مفضلية ١٦ .

١٥ – ديوان امرىء القيس ص ١٧٦ .

١٦ – الديوان ص ١٩ .

١٧ – د . إبراهيم عبدالرحمن : الشعر الجاهلي ص ٢٠٩ .

١٨ – الديوان ص ١٤٩ . ويسمى هذا النوع من التأليف الشعري " التمليط " وهو " أن يتساجل الشاعران فيصنع هذا قسيماً وهذا قسيماً لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه " انظر العمدة ط دار الجيل بيروت ١٩٨١ ٩١/٢ .

١٩ - د . محمد محمد الكومي : الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . فرع الإسكندرية بمصر ١٩٨٧ ص ٣٦ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفكر الشعري لدى الأعلام في العصر العباسي*

محمد عبدالعزيز الموافي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) كان هذا البحث موضوع محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة مساء الأحد ١٤١٨/١١/٣هـ ، الموافق 1 - 3 - 1998م.

لست أسلك سبيل التواضع ، حينما أقرر أمامكم أنني ما جئت محاضراً، بل محاوراً .

فعلى الرغم من أن المحاضرة هي أساس عملي الأكاديمي ، على امتداد ثلاثين عاما – فقد ظللت أخشاها ، وأطيل الاستعداد لها؛ أملاً في إجادها ، وتقبل السامعين لها ، ومتابعتهم إياها .

ثم جاء علماء التربية فزادوني خوفاً ؛ عندما قالوا: إن المحاضرة تفقد نحو ١٠٪ من مستمعيها خلال ربع الساعة الأولى ! ولا تصل إلى الدقيقة الخامسة والثلاثين إلا ومعظم الحاضرين قد انصرف عنها !

ويزداد الأمر صعوبة إذا كانت المحاضرة في نادي جدة الأدبي.. تلك القلعة الموّارة المتوثبة ، الطامحة إلى صنع غدٍ أدبي بديع، مرتبطٍ بأمسه ، في وقت معاً . والتي أُولعتْ بطرح الأسئلة المتفردة التي بثّت الحياة في الواقع الأدبي ، وأثارت حوله مناقشاتٍ خصبةً عميقةً ثرَّة .

وأصارحكم القول – أيها الإخوة الأفاضل – أن خشيتي من مواجهة قلعتكم الحصينة – وأنا الأعزل الذي مازال يتعلم – كانت وراء تسويفي في تلبية دعوات كريمة سابقة ، لناديكم العتيد !

فاللهمَّ لطفاً ، ومنكم لا أنتظرُ إلا رفقا !

موضوع هذه المحاضرة – أو المحاورة – هو " الفكر الشعري لدى الأعلام في العصر العباسي " وقد آثرته على " الفكر والشعر.."؛ تفادياً للمغايرة التي يقتضيها العطف بالواو .

وبوُسعنا تركيز الموضوع في طرح مجموعة من الأسئلة ، ثم محاولة الإجابة عنها :

– ما المقصود بالفكر ؟ ومتى يزداد حظ الإنسان منه ؟

– ما العلاقة – قديماً وحديثاً – بين الفكر والشعر ؟ وهل تتماثل مع العلاقة بين العلم والشعر ؟

– كيف يوجد الفكر في الشعر ؟ وما الصورة المثلى لهذا الوجود؟

– هل نجد جذوراً للفكر الشعري في التراث السابق للعصر العباسي ؟

– ما أخطر القضايا التي تناولها الشعراء في العصر العباسي ؟ ولماذا اقتصرنا على بعضهم ، من الأفذاذ منهم ؟

يقصد بالفكر تلك القضايا الخالدةُ التي يطرحها الشاعر في شعره، متجاوزاً خلال هذا الطرح ملابسات التجارب المعيشة ، متأملاً ذاته – وكلَّ ذات – في نشأتها وحياتها ، ومصيرها . ثم في علاقتها بالكون والمجتمع من حولها .

وخلال هذا الطرح تتواترُ الأسئلة الملغزةُ التي أعيت الإنسانَ وأبرزت عجزَه : من أين ؟ وإلى أين ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟.. في محاولة لسبر أغوار الحياة ، والوصول إلى مرفإ يُهدِّىء من قلق الإنسان ، في تلك الحياة التي تجسِّد عجزَه ، وحيرَته ، وعذابَه !

وكلما زاد حظ الإنسان من الإدراك والحساسية زادت رغبتُه في التساؤل ! مع يقينه بأنه ينتهي غالباً بالعجز واليأس ! فصار كأنــه يمارس التساؤلَ كما لو كان غايةً في ذاته ، ويتذوق العجزَ واليــأسَ كأنهما ثمرةٌ فلسفيةٌ مريحة !

ولا غرو ! فالإنسان مفطور على نزعة التطلع إلى تفسيرٍ لمــا يكتنفه من ظواهر . وهذه النزعة كانت وراءَ نشأة المعتقــدات الــتي حاولت تفسيرَ ما يحيط بالحياة من غموض وإبهــام ، في قضايا مصيرية كثيرة : الحياة والموت ، الخير والشر ، الحق والباطل ..

أما طبيعة العلاقة بين الفكر والشعر – وهي موضع الســؤال الثاني – فكانت محلَّ خلافٍ كبيرٍ على مســتوى النقــد العــالمي ؛ فأفلاطون أسْلمَ زمامَ جمهوريته للفلاســفة ، وأبعد الشعراء ، ولم يقبل منهم إلا أناشيد الحماسة وثناءهم على العظمــاء . علــى حــين أن "كولردج " قطع بأن الشاعر الكبير لابد أن يكــون فيلســـوفاً عظيماً ، وأن الفيلسوف الصادق لابد أن يكون شاعراً مبدعاً ! كمــا حاول رأي ثالث أن يوثق تلك الرابطة ؛ اعتماداً على استحالة الفصل بين العقل والشعور .

أما في تراثنا النقدي فقد كان الفصل حاداً بين المجالين كمــا تشير إليه المقولةُ الذائعة : " أبو تمام والمتنبي حكيمــان .." والمنزلــةُ الوسطى التي وضع فيها النقاد أبا العلاء . ثم إشادتُهم بالبحتري إشادة دفعته إلى أن يتيه بشعره الذي ينحو نحو الفصل بين ذيْنــك المجــالَيْن ويرفض نوعا من حسن الجوار بينهما :

* كلفتمــونا حــدود منطقــكم   والشــعر يغني عن صدقــه كَذِبُهْ *.

ونتيجة لسيطرة مثل هذا الجو على المجال الأدبي ، لم نجدْ أحداً

ينصح الشادين الواعدين في دنيا الأدب بالإحـاطة بالافكار العميقة. بل اقتصر الأمر على حثّهم على استيعاب التراث الشعري ، والتمرّس بأساليب السابقين ؛ حتى يتحقق التفرد للواحـد منهم . شيءٌ مـن ذلك تجسِّده وصيةُ " والبةَ بنِ الحُباب " لأبي نواس . ووصـيةُ أبي تمام للبحتري .

وهكذا ضُرب بسور له باب بين مجال العقل ومجال الشعور . مع أن هذا الفصل لا يتفق واستخدامَ العربيـة لألفـاظ " العقـل ، واللب، والقلب" بمعنى واحـد تقريباً ، هو دلالتـها علـى القـوة الواجدة والمدركة والعاقلة في نفس الإنسان .

وإذا ما جئنا إلى " القرآن الكريم " : كتاب العربية الأعظم ؛ لم نجد هذا الفصل المتعسف ؛ فكثير من آياته الكريمة موجهة إلى قـوم يعقلون ، يتفكرون ، يشعرون ، لمن كان له قلب ...

ونظنّ أن افتراض التناقض بين الشعر والفكر تعسُّفٌ لا مبرر له، وإهمالٌ مضرٌّ لتراثِ كثيرٍ من العباقرة ، الذيـن زاوجـوا بـين المجالين...

وهذه العلاقة تختلف عن تلك التي تقوم بين الشعر والعلم ؛ حيث " يُؤَنْسِنُ " الأولُ الأشياءَ و" يُطبْعِنُ" العلمُ الأفـرادَ . وذلـك حديث يطولُ ... أساسه هذا التقابلُ الحادُّ بينهما ! والذي لا يوجـد بين الشعر والفكر . كيف ؟ الفكر ، أو الأفكـار ، أو القيم من حق، وخير ، وجمال – ليست من العلم ؛ لأنها تستعصي علـى التحديـد القاطع . كما أنها ليست من الأدب لأنها على درجة مـن التعميـم والتجـريـد ، اللّذَيْن يخالفـان خصوصيَّتَـه وتفردَه . اللهم إلا إذا نحـا " شكلُها " نحوَ الصياغة الأدبية . كتلك التي نجدهـا في قـول المعري :

خفّف الوطء ، ما أظن أديم الـ ـأرضَ إلا من هذه الأجساد

مصوراً بها حقيقة علمية : من التراب جئنا وإلى التراب نعود!
ونظن أنه لا مجال للقطيعة بين الفكر والشعر ؛ فالشعر لا ينبع من منطقة بعيدة عن سيطرة العقل ؛ كما أنه لا يعطي نفسه من أول قراءة، بل يتطلب الجهدَ والمشقة . كذلك لا يُوجد تضاد بين البناء المنطقي للأمور والبناء العاطفي لها .

نأتي إلى السؤال التالي : كيف يوجد الفكر في الشعر ؟ وهو السؤال الجدير بالطرح ، بدلاً من التساؤل عن وجوده أو عدم وجوده فيه!

إن الشرط الوحيد لتحول " الفكرة " إلى " قصيدة ". هو ذاتُه الشرطُ الذي يجب تحققه في العاطفة أو الواقعة كي تتحول إلى "قصيدة". وهو ألا يعالج الشاعر أيًا منهما معالجةً محايدة ، بل يأتيَ "الفكر الشعري "ثمرةً للتزاوج بين قلبه وعقله ! إنه يبثُّ حرارةَ الوجدان في الفكر ، ويكسوه بأحاسيسه الذاتية ، وصوره النابضة . أي يعبر عنه تعبيراً أدبياً ، يمتزج فيه الفكرُ بالشعور ، ثم يصبُّه في تركيب موسيقي مقنع ، ومطرب .. في وقت معاً .

إن الشاعر البارع قد " يستبطن " الطبيعة – مثلاً – فَيُرينا خلال هذا الاستبطان كلَّ ما يثير ويدهش ؛ لأنه يضعُنا على أبواب تأملات جديدة ، تنمِّي خبرتنا بها . وهو قد لا يزيد في معلوماتنا كثيراً عن " الشيء الطبيعي " الذي يتأمله ، لكن " إحساسنا " بهذا الشيء يتغير . وهذا التغير يمكن أن ينسحبَ على أشياء أخرى في الطبيعة . بل وفيما نرى أو نتأمل عموماً ، بحيث يمكن أن تتسع الدائرة لتشمل حياتنا كلَّها ؛ فتصبحَ موضوعاً لنظرٍ أدقَّ ، وتأملٍ أعمقَ ، ورؤيةٍ أوضح .

ولعل من المناسب في ختام الحديث عن كيفية وجود الفكر في الشعر – الإشارةَ إلى ما تعرفونه حضراتُكم من دفاع مجيد للعقاد عن "شعر الفكرة" في مقدمة "بعد الأعاصير" ؛ حيث نعى على المتشدقين بأن "الشعر وجدانٌ .." ؛ خالطين بين وجدان الهمجي ووجدان المتحضر ، غافلين عن أن الأدب الرفيع لم يخلُ قطُّ من عمق االتفكير ، وعن أن نقصَ الفكر لا ينتج عنه زيادةُ الإحساس ، وعن أن مَزِيَّةَ الإنسان أنه يُحس حين يفكر . ويفكر حين يحس !

فالأدب وجدان حقيقةً .. لكنهُ وجدانُ إنسان كامل .. ولن يكمُلَ الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس ، وارتفاع في طبقة التفكير!

والآن حانت الوقفة أمام السؤال الرابع الذي طرحناه ، والمتعلق بجذور "الفكر الشعري" في التراث السابق على الشعر العباسي .

كان من الطبيعي أن تقلَّ نماذج "الفكر الشعري" في التراث السابق على العصر العباسي . فإذا نظرنا إلى الشعر الجاهلي – مثلاً – وجدناه يخضع للروح القبلية الجماعية في أكثر نماذجه . وفي ظل تلك الروح كان الشاعر "جزءاً" من القبيلة بمقدار ما كان "فرداً" له همومه الخاصة . فالتقى لديه العام والخاص ، دون أن يشعر بتناقض كبير بينهما .

وإذا كان الشعر عامة – والفكريُّ منه خاصة – ينبع من التفرد والخصوصية – فنحن نعدم الكثيرَ من ذلك في الشعر الجاهلي ، الذي قلَّ فيه اقتحامُ مجالات فكريةً تخالف ما استقر عليه الوجدان الجمعيّ . لكنه يبقى لهذا الشعر أنه ظل تصويراً حياً رائعاً لحياة بيئته وقائليه على قدر كبير من الأصالة .

ويمكن أن نرصد فيه جذوراً بعيدة للفكر الشعري في تلك الحالات التي يحدث فيها تخلخلٌ وعدمُ توافقٍ في علاقة الشاعر بالقبيلة. كالذي بين الصعاليك وقبائلهم . أو في تلك الحالات التي تتيح للشاعر قدراً وافراً من النضج والتفرد . ونكتفي من كل ذلك بوقفة سريعة أمام طرفة وزهير .

فأولُهما يجاوز التفكيرَ السائدَ لدى الجماعة ، فضلاً عن خروجه على " قيمهم " المستقرة . مصوراً كل ذلك بطريقة تبرز الإحساس بالذات ، وتؤكد تفردها . كما تجسد نوعاً من " القلق الفكري " تُجاه كثير من القيم أسلست قيادَها لواقعها ! فهو ينتفض مذعوراً أمام قسوة الحياة، وغموض المصير ؛ ويرى العيش " كنزاً ناقصاً كل ليلة .. والموت ؟! :

لعَمرُكَ إن الموتَ ما أخطأَ الفتى لكالطِّوَلِ المرخى وثِنياهُ باليدِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالموت حقيقة واقعة ، بل هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة في الوجود . لكن البراعة جاءت من " التشكيل اللغوي الفني " الذي ابتعد عن المباشرة والتقرير ؛ بل صار نوعا من المعاناة المعروضة في تلك الصورة الموحية : دواب يستغرقها رعي العشب والفرح به والمرح فيه ؛ غافلة عن مصيرها المعلق بمشيئة الراعي الذي يمسك بمقودها في يد ، وبالسكين في الأخرى !

ومثله زهير : نلمس وقفته المتفردة المتأملة في ختام معلقته . حينما يأسى لغموض المصير لأنه "عن علم ما في غد عم ! " ولأنه وجد المنايا " خبط عشواء .." .

لكن زهيرا لم يستمر في تشييد " فكره الشعري " أمام طبيعة الحياة ، ومغزى الوجود ، وغموض المصير . بل انطلق إلى " تلخيص

في عام " لفكر المجتمع الجاهلي وقيمه . ولعل بدءَ سبعة من أبيات الختام بـ "مَن" ، من أقوى الشواهد على " العمومية " والبعد عن التفرد . كما أن هذا " التلخيص " قد أدى إلى أن تفقد تلك "الوقفة" تجانُسَهَا الشعوريَّ ؛ حتى إنها لَتُطْوِي الجبنَ والمداراة والمصانعةَ إطراءً مغرياً !

إذا جئنا إلى العصر الإسلامي وجدنا أن البيئة لم تكن مهيأة لذيوع مثل هذا اللون من الشعر ؛ لأن المسلمين في ظل عقيدتهم اطمأنوا إلى أجوبة مقنعة عما يشغل الإنسان من نشأة الحياة وطبيعة الوجود وغموض المصير . أما في العهد الأموي فقد قسَّمت السياسةُ المسلمين واستغرقتهم . فابتعثَ الأمويون " العصبية القبلية " بعد أن كاد الإسلام يمحوها من الوجدان المسلم . لكن المصالحَ حطمت المبادىء ! ووسط الفتن والصراع علا نجم " الشعر السياسي " الذي استترف مع الهجاء طاقات شعريةً ضخمةً لشعراءَ عظامٍ كان يمكن أن يكونوا علاماتٍ بارزةً مضيئةً في تطور الشعر العربي .

تلك نظرة سريعة على ذينْكَ العهدين ، لا يقلل من صدقها كثيراً أن نرى شاهداً هنا ، أو ظاهرةً هناك لا ينطبق عليه – أو عليها – الرأيُ الذي تتضمنه هذه النظرة . من مثل قول الأَفْوه الأَوْدي في موازنته بين القبر : مثوى الموت والخيمةِ : مثوى الحياة :

إلى حُفْرةٍ يأوي إليها بسعيِهِ ... فذلكَ بيتُ الحقِ لا الصُّوفُ والشَّعْرُ

أو مثلِ صرخة كعب بن سعدٍ الغَنَويّ في نبرة هادئة ملتاعةٍ بالأسى على أخيه :

لقد أفسد الموتُ الحياةَ ، وقد أتى ... على يومِهِ ، شخصٌ إليّ حبيبُ !

ومِثلِها تلك الأمنية المستحيلة المعذّبة بتوهّم الفِرارِ من الموت؛ على لسان تميمِ بن مُقبل :

ما أطيبَ العيشَ لـو أن الفـتى حَجـرٌ   تمضي الحوادثُ عنـه ، وهـو ملمـومُ

ومن هذا الباب رؤية مُتمِّم بن نُويْرة للحياة – كقبر كبير – بعد أن وارى الثرى أخاه :

فقلتُ له : إن الشجي يبعـث الشَّجـى   فدعْـني ، فـهذا كلـه قـبرُ مـالكِ !

في العصر العباسي ، ولظروف كثيرة ليس الآن مجالُ الحديث عنها – فتحت الثقافة العربية نوافذَها لكل الثقافات . ونشأ من تنوع الروافد التي غذتْها مزيجٌ ثقافي جديد ، أهم ما يُلاحظ عليه أنه على الرغم من تعدد الروافد التي كوّنته – قد صار بناءً شامخاً يشرُف بانتمائه إلى الإسلام . ويُعد حضارةً جديدة خلاقة للأجناس المختلفة التي اعتنقته .

من الطبيعي أن نرى أثر هذا الانقلاب الشامل على إبداع الشاعر الذي عبَّ من هذه الثقافات ، فتلاحقتْ روافدُها داخل وجدانه ، وتيقظت لديه ملكة التساؤل ، وبدأ يطرح أسئلتَهُ الفكرية الحائرةَ في شعره ، حتى وإن ابتعد مجالُ هذا الشعرِ – ظاهرياً – عنها:

يُموتُني شَـوْقي وتُحـيينيَ المنى   فلسـتُ بحـيٍّ في الحياة ولا الردى!

فهذا غزل يعكس الجدل في مجال علم الكلام.

أما مجالات الفكر الشعري – وعنها كان السؤال الأخير – فهي متنوعة طرقها كثير من الشعراء . لكننا سنقتصر على طرْق بعض المبرِّزين منهم لمجالَيْن منها . يُعدَّان من أبرزها ، ويندرجُ تحتهما كثيرٌ غيرهما . ذانك هما : الحياة والموت ..

كان الضيق بالحياة والسخط عليها ، والانغماس فيها ، في وقت معاً – من أبرز الظواهر في شعر هؤلاء الأعلام :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن عجب الأيام أن اجتناها رشادٌ	وأنّي لا أُطيقُ التجنُّبا
أمرّ على العيشِ يومي ، عدمته ،	ولا أشتهي لِلّي إذا ما تأوّبا
فقُل في فتىً سُدّتْ عليه سبيلُهُ	فضاعَ . وقد كانَ الطلوبَ المطلَّبا
حطبتُ على حبل الزمان لعلَّهُ	يُساعفني يوماً ، وإن كان أنكبا
خُلقتُ على ما فيَّ غيرَ مُخيَّر	هوايَ ولو خُيِّرتُ كنتُ المهذَّبا
أُريد فلا أُعطَى وأُعطَى ولم أردْ	وقصَّر علمي أن أنالَ المغيَّبا

نحن أمام تجربة جيدة لامتزاج الفكر بالشعور وتحول القضية الفكرية – كالجبر والاختيار – إلى تجربة ذاتية تنعكس عليها حرارة الوجدان وتبرز في تشكيل فني موح يمكن الإشارة إلى بعض جوانبه في: أمرَّ ، عدمته ، حذف مقول القول " فقل " ، الالتفات والتنكير في " فتى " الطموح وتعليق كثير من الآمال عليه " الطَّلُوبَ المطلَّبا " دلالة الإكثار من بناء الفعل للمجهول ... ومثل هذا مما لا يخفى عليكم .

على أن " شعر الفكرة " لم يأخذ لدى بشار تلك الصورة الحادَّة الناقمة . فحاول أحياناً أن " يتكيف " مع الواقع و" يفلسفه" من منطلق " إذا لم يكن ما تُريد فأردْ ما يكون ! " ذلك ما نلمحه في أبياته الشهيرة : إذا كنت في كل الأمور معاتباً ... " .

وفي بعض الأحيان لبس فكره لباس السخرية الممرورة . كما مع حدث خال الخليفة المهدي وأبي الشمقمق !! كذلك انطلق في مجال السلوك انطلاقاً ماجناً شاذاً ، شاركه فيه كثير من مشاهير الشعراء .

وهنا يجب أن نتوقف أمام تلك الصورة الشائعة الشائهة التي بدَا بها أوائل " شعراء الفكرة " في بداية العصر العباسي . حيث يُمعن بشار في الإقذاع والفجور ، ويتوزع " أبو نواس " بين معاقرة الخمر ووصفها . ويبالغ أبو العتاهية في زهده ليستر ما يُخفي !

وأغلب الظن أن تلك الصورة فيها كثير من المبالغة لاستبعاد وغرابة أن يتحول هؤلاء العباقرة إلى مسوخ شائهة تبدو صورة الواحد منهم موزعة بين المادح التبيع والمهرج الوضيع ! والغارق في حمأة الإثم والفجور !!

أما القدر المتيقن من شذوذهم فقد كانوا فيه أقرب إلى الضحية ؛ بسبب الانشطار الذي أصابهم نتيجة الوضع الشاذ الخطير الذي ألجأهم إليه خلافة بني العباس . فاستلبتْ حريَّتهم ، وهبطت بمكانتهم التي كانت سامية وخطيرة في الأعصر السابقة . فكان موقفُهم المتمزقُ الذي أسهم في تشويه صورهم ، والذي أغرى الباحثين المحدثين بتطبيق " عُقَدِ " علم النفس عليهم ! غافلين عن المُناخ الذي أظلَّهم وشَمِلهم ، فجعل من بشار شخصيةً فظّةً منحرفة، ومن أبي نواس شاذاً سِكّيراً ، ومن ابن الرومي مذبذباً مخلوعَ القلب ، يستبدلُ بالمدح الهجاءَ إن تأخر العطاءُ ! واستمر هذا المناخ وتلك الرؤية لأبي الطيب ، فبدا متلهفاً على تلك الإقطاعات بالملَق والمداجاة.. ثم لأبي العلاء ليُديرَ ظهره للدنيا وما فيها!

نعم . لقد أُجبر الكبارُ من شعراء العصر العباسي على التزام وضع مهين ، فاشتعل في أعماقهم الصراعُ بينه وبين تراثهم الروحي ، واختلفت ردود أفعالهم ؛ فكانت القسوةُ على الحياة والإقذاعُ في سب الناس والاستغراقُ في الإثم ؛ عند بشار . كما كانت الموتُ سُكْراً وشذوذاً لدى أبي نواس . ثم وجدناها شَقاءً لا حدّ له بين الضيق بالحياة ، وطلب المجد والسيادة – لدى المتنبي . وأخيراً أشبع المعري الحياة قدحاً وتجريحاً ..

بدون تلك الوقفة ، يتعذر تقديرُ هؤلاء العباقرة ، والإعجابُ بتصوير موقفهم الفكري من الحياة تصويراً بارعاً ، كهذا الذي نلحظه في العلاقة بين الإنسان وآماله – على لسان أبي العتاهية :

نَلْ أيَّ شيءٍ ما تشاءُ من المنى ... فكأنَّ شيئاً لم تنلْهُ إذا انقضى
وإذا أتى شيءٌ أتى لمضيِّهِ ... وكأنَّهُ لم يأتِ قطُّ إذا مضى

أو التلازم بين الحياة والمشقة، على لسان أبي نواس:

كما لا ينقضي الأربُ ... كذا .. لا يفترُ الطلبُ !

أو البدء في مراجعة حياته، تمهيداً للانقلاب عليها:

فإني قد شبعتُ من المعاصي ... ومن لذَّاتها، وشبعْنَ منِّي !

هجرا لتلك الحياة المهينة التي تجرع غصتها طويلاً؛ وشعارها:

هذا زمانُ القرودِ فاخضعْ ... وكن لها سامعاً مطيعاً

ثم نلمح نمطاً فريداً من العلاقة بالحياة لدى ابن الرومي الذي تمزق بين قطبين متنافرين: شراهته إلى التمتع بالحياة الحسية وعجزه عنه. فأخذ يُبدي ويعيد ويستقصي العلل التي حالت بينه وبين ما يشتهي، في صدق آسر:

حريصاً جباناً اشتهي ثم أنتهي ... بلحظي جَنابَ الرزق لحظَ المُراقِبِ
فقدَّمتُ رِجْلاً رغبةً في رغيبة ... وأخَّرتُ رِجْلاً رهبةً للمعَاطبِ

وأحياناً يلقي اللوم على الخارج / الدنيا – فيهتف:

قُبحاً لها قبحاً! على أنها ... أقبحُ شيءٍ حين كشَّفتُها

ثم لا يملك إلا أن يطلق تلك الأمنية المستحيلة التي يتمناها كل معذب خائف حائر:

أخافُ على نفسي وأرجو مفازَها ... وأستارُ غيبِ اللهِ دُون العواقِبِ
ألا مَن يُريني غايتي قبل مذهبي ... ومن أينَ؟ والغاياتُ بعدَ المذاهبِ

أيها الإخوة الأفاضل .. ها نحن أولاء .. ليس أمامَنا إلا

الإيجاز.. ولا نملك إلا الاختيار بين الكبار .. ومن ثم نصل إلى المتنبي الذي تميز بنظرة ميتافيزيقية جَموحٍ ، إلى الحياة ، تتراوح بين الاستمتاع بها ، والطموح إلى الدرجات العُلا فيها ، وبين الاستعلاء عليها والنفاذ إلى حقيقتها ، إن أخفق :

ولذيذُ الحياةِ أنفسُ في النَّفـ	ـسِ وأشهى من أن يُملَّ وأخلى
وإذا الشيخُ قال أفٍّ، فما ملَّ (م)	حياةً، وإنما الضَّعفَ ملاّ
أبداً تستردُّ ما تهبُ الدُّنـ	ـيا فياليتَ جودَها كان بخلا !

ثم انظر إلى قوله :

عرفتُ الليالي من قبل ما صنعتْ بنا	فلما دهتني لم تزدْني بها علما !
تغرَّبَ لا مُستعظماً غيرَ نفسه	ولا قابلاً إلا لخالقه حُكما
كذا أنا يا دنيا إذا شئتِ فاذهبي	ويا نفسُ زيدي في كرائهها قُدْما

لكنه على الرغم من كبريائه الحادة ينشد السكينة ، ويتمنى أن يتصالح مع الأيام ! ولكن :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أظمتني الدنيا ، فلما جئتُها	مستسقياً ، مطرتْ عليَّ مصائبا
عرفتُ نوائبَ الحدثانِ حتى	لو انتسبتْ كنتُ لها نقيبا !!

ثم يدرك التنائي بين طموحه وما تريده الأيام :

لحا اللهُ ذي الدنيا مُناخاً لراكبٍ	فكلُّ بعيدِ الهم فيها معذَّبُ !

وإذن فليس أمامه إلا أن يستعيد سكينته ويستمدها من ذاته.. في صور تعكس فكره المستعلي على الحياة المتسامي فوقها :

وما الخوفُ إلا ما تخوَّفهُ الفتى	ولا الأمنُ إلا ما رآه الفتى أمْنا
وما الدهرُ أهلٌ أن تُؤمَّلَ عنده	حياةٌ وأن يُشتاق فيه إلى النَّسلِ
كثيرُ حياةِ المرءِ مثلُ قليلها	وباقي عُمْرِه مثلُ ذاهبِ
صحبَ الناسُ قبلنا ذا الزمانا	وعناهمْ من أمرِه ما عنانا
وتولَّوا بغُصَّةٍ كلُّهمْ منهُ	وإن سرَّ بعضَهم أحيانا
ربّما تحسنُ الصنيعَ لياليهِ	ولكن تكدِّرُ الإحسانا!

ويستمر في شموخه والإصرار على التمسك بـ "فلسفة القوة":

أقلُّ فِعالي، بلْهَ أكثرَه مجدُ — وذا الجدُّ، ما نلتُ أم لم أنلْ، جِدُّ!
ومن عرف الأيامَ معرفتي بها — وبالناسِ، روَّى رمحَهُ غيرَ راحمِ!

ولعلنا نلاحظ: أن كثيراً من صور " الفكر الشعري " سبق أن دار حولها الجدل في " حلقات المتكلمين " وما لبث الشعر أن مسَّته اليقظة فأخذ يتساءل هو الآخر – بطريقته – عن الحياة مستشفاً لها، متدبراً فيها، متسائلاً عن أسرارها ؛ على لسان هؤلاء الأعلام الذين اتسموا بالأصالة الفردية، والطموح الفكري والإحساس المرهف. وانتهى موقفهم إلى المتنبي الذي أجاد تجسيده فكان أفضلَ من يمثل خصائص العربي المسلم وبخاصة عند اتصاله بحضارة أخرى، أو اصطدامه بها.. ثم إلى أبي العلاء الذي كان نسيجَ وحده بين الأعلام..

لعله من المناسب الآن أن نتأمل " الشكل " الذي صيغ به الفكر.. نلاحظ أنه على الرغم من الطابع " العلمي " لهذا الشكل. والذي يتمثل في " التجريد " و" التعميم " – نجده معروضاً في بنية مجازية موسيقية تمتح من خبرة الشاعر وتزاوج بين عالَمي الفكر والوجدان.

وبدَهي أن " الفكر الشعري " لم يعرضه الشاعر في " منظومة وعظية " بل جاء على هيئة " التماعات مركزة " تسطعُ وسط القصيدة، كلمحةٍ جامعة توحد بين الجزئيات التي عجزنا عن لمِّ شَعَثها، حتى جاء الشاعر الذي لمحَ الوحدة وراء التفرق، فعرض الحقيقة كما تبصرها فطرتُه الخصبة وفطنتُه النافذة.

ولعلكم تتحفظون معي تُجاه من يُخرج هذه " الحكم الأدبية

" من مجال " الفكر الشعري " بحجة أن الفكر لا يمتزج فيها بالوجدان كما ينبغي . وأن الفكر فيها مواز لبناء القصيدة ، لا يتداخل فيه ، ولا يمتزج به ؟ ويبدو أن أصحاب هذا الرأي متأثرون بصورة " الشعر الفلسفي " في التراث الغربي ، وما تنطوي عليه من نزعة منطقية تحليلية استقرائية . مع أن هذا اللون من الشعر جزء من منظومة كلية شاملة ليس من الضروري أن نحتذيها ، فمن حقنا – بل ومن الطبيعي – أن يكون لنا ولتراثنا منهج متفرد ، في استيحاء التجربة ، وتصوير الأفكار والمشاعر تصويرا لماحا مكثفا ، دون تحليل أو استقصاء !

وهنا أرجو أن تسمحوا لي بوقفة خاطفة وحائرة أمام بعض الدراسات التي حاولت إطفاء بعض الجوانب المشعة في تراثنا ، فكان عنوان بعضها " المتنبي ليس شاعرا " . واستمرت في تجريده من كل مزية ذاع ذكرها ! لكن صاحبها استدرك – حائرا بين ما يراه وتلك القمة السامقة التي تبوأها المتنبي – فذكر سببين لهذا التبوؤ:

أولهما : معرفة المتنبي بالنفس الإنسانية معرفة حادة النفاذ ، واسعة الأبعاد ، عميقة النظرة . وتعبيره عن ذلك تعبيرا قوي الأثر حاد النبرة ، أبان خلجاتها ، وجلى المستتر في أعماقها ...

ثانيهما : نظرة متفردة إلى طبيعة الكون استقلت واستعلت على نظرة سواه . ثم أفصح عنها إفصاحا فيه كل التكثيف والقوة .

ذاك نص ما قاله الباحث . ولعمري ماذا نريد من المتنبي أكثر من هذا ؟! إنه الحق الذي أسفر عن نفسه ، ولم يطق الكتمان .

لقد عاش المتنبي حياته موزعا بين الإقبال عليها والإشفاق منها ، حائرا أمام مفارقاتها . وكان شخصه وفنه محل إعجاب

وإكبار من خلفه " أبي العلاء " الذي سَمَا " الفكر الشعري " على يديه إلى الذُروة . ولم يكن إشفاقُه من الحياة وليدَ فكر مجرد ، بل كان وليدَ سبْرٍ لأغوار النفس ، وتمرّس بمفارقات الحياة وحيرة البشر فيها بين الحرية والضرورة . وظلّ مع ذلك مقبلاً عليها راغباً في الوئام معها، وإدراك كنهها ، مؤمناً وآملاً فيما يمكن أن يحدث بينه وبينها من وفاق ، متطلعاً إلى أن تسودَ بين البشر قيمُ الحقِّ والخير والجمال .

يخاطب المعري جنيناً على وشك أن يفِدَ إلى الحياة :

شَقِينا بدنيانا على طُول وِدّها	فلوئكَ مارسْها حياتَكَ واشْقَها
ولا تُظهرنّ الزهدَ فيها فكلُّنا	شهيدٌ بأن القلبَ يضمر عشقها!

ويتأمل مفارقات الحظوظ :

من يُؤتَ حظّاً يَتَهيج ، ويكن له	عِزٌّ توهّبَ ضائنَه الآسادُ
سيطلبني حظي الذي لو طلبتُه	لما زار ... والدنيا حظوظ وإقبال!

ويقف أمام الجبر والاختيار :

خرجتُ إلى ذي الدارِ كُرهاً ورحلتي	إلى غيرها بالرُّغم .. والله شاهدُ !
فهل أنا فيما بين ذينكَ مُجبرٌ	على عملٍ ، أم مُستطيعٌ فجاهدُ؟!

وفي صدق آسرٍ يعترف :

تُنازعني إلى الشهوات نفسي	فلا أنا مُنجَحٌ أبداً ولا هي
وزهّدني في صهوة المجد خبرتي	بأن قرارات الرجال وهودُ

والحق أن المعريَّ معذب الضمير والوجدان ملتهبُ الفكر والخاطر . كاد يحمِّل نفسه مسئولية تأمل الكون والعذاب بهذا التأمل لما وراء الظواهر – من جهة . ثم الطموح إلى أن يسودَ الحق والخير والحب بين البشر – من جهة أخرى . وانتهى إلى أن إيمانه بإنسانية الإنسان صار مصدر ارتيابه في الإنسان ! كما صار حبه

للحياة مصدرَ إشفاقه منها ، وانصرافه عنها ! وأن حملته العنيفة على القيم المرذولة كانت مظهراً لما تموج به أعماقه الوضيئة من القيم الرفيعة التي تعلي من إنسانية الإنسان . ولما عجز عن إشاعتها بين البشر الذين يحبهم. استحال حبه إلى نوع من الاستعلاء والسخرية الممرورة التي تهبط من سماء المُثل إلى الإقرار بالضرورة :

إذا أغضبَ الخيلَ الشكيمُ فما لها ... عليه اقتدارٌ غيرَ أَزْمِ الحدائدِ !

وكذلك الاعتراف بالضعف في صدقٍ آسر ، وكبرياءَ واثقة :

والحق أني وأنهمْ هُدرٌ ... لستُ نجيباً ولا هُمُو نُجُبُ

ظلمتَ وكلُنا جانٍ ظلومٌ ... وطبعُك في الخيانةِ مثلُ طَبْعي

يحسنُ مرآيَ لِبني آدمٍ ... وكلُّهمو في الذَّوق لا يعذُب

ما فِيهمُو برٌّ ولا ناسكٌ ... إلا لِنفْعٍ له يُجتذَب

أفضلُ من أفضلهمْ صخرةٌ ... لا تظلمُ الناسَ ولا تكذبُ !

إنه يتعذب من المفارقة بين ظاهر الناس وباطنهم ، فهم لا يعرفون الفضيلة لذاتها . وهو يقدس الصدق ويحب الحياة . فيتأملهم في أسى شفيف :

لو اتبعوني ، ويْحهمْ ، لهديتُهم ... إلى الحق أو نَهْجٍ لذاك مقاربِ

ويدعوهم دعوة الراعي الشفيق :

فلْتفعلِ النفسُ الجميلَ لأنه ... خيرٌ وأحسنُ ؛ لاَ لأجْل ثوابِها!

ثم ينصرف عنهم في حزن هادىء ممتد ، وشعور مرهف منكسر:

ماذا تريدون لا مالٌ تيسَّرَ لي ... فيُستماحُ ، ولا علمٌ فيُقتبسُ

إني الشقي بأني لا أُطيقُ لكمْ ... معونةً ، وصروفُ الدهر تُحتبسُ

وليس من شك أن موازنة نظرة المعري للحياة إبان نضجه في " اللزوميات " بموقفه الباكر منها في " سِقْط الزَّند " يزيد من تقديرنا له ؛ إذ تطور بفكره وشعوره وعلمه تطوراً خلاقاً ، جعله

ملمحاً فريداً في التراث ، وأعانه على الإفلات من " حبه الأول " للمتنبي . الذي يتردد صداه في مثل قوله :

وبصيرُ الأقوامِ مثليَ أعمى ... فهلُمُّوا في حِندسٍ نتلاطمْ
أنا أعمى فكيف أهدِي إلى النهْج ... والناسُ كلهمْ عُميانُ
أفوقَ البدرِ يُوضعُ لي مهادٌ ... أم الجوزاءُ تحت يدي وِسادُ ؟
ورائي أمامٌ والأمامُ وراءُ ... إذا أنا لم تكبُرْنيَ الكُبراءُ
بأي لسانٍ ذمَّني مُتجاهلٌ ... وخفقُ الريحِ فيَّ ثناءُ ؟!

عفواً أيها الإخوة .. فقد أطلت وأثقلت .. ومن ثم سأقطع بقية المحاضرة وثباً !

القضية الأخرى الرئيسة التي انعكس فيها الفكر الشعري هي قضية الموت ، وموقف أعلام الشعراء منها . هذا الموقف المتفرد الذي يختلف عن تلك النزعة الوعظية التي ذاعت لدى المشهورين بالزهد وعلى رأسهم أبو العتاهية . والتي تتجاوب أصداؤها بنغمة مكرورة: تذكر بالموت بعد الحياة ، وأنه حتم لا ريب فيه وتقف عند البلى والتراب والدود ..

على حين أن الموت كفيل بإلهام العباقرة نغمات متفردةً تفوق تلك النزعات الجماعية . فيصبح لكل منهم موقفُه الخاصُّ أو موتُه الخاص الذي يتغلغل في كل موجود لدرجة أننا كما يمكن أن نقول: إن هذا الإنسان يحيا حياته يمكن أن نقول : إنه يعيش موته ؛ فهو يحيا ويموت في وقتٍ معاً .

فأبو نواس يكاد يحدس ببعض المذاهب الفكرية المعاصرة التي ترى أن الإنسان يستطيع أن يشاهد موته الخاص في حياته مادام يشاهد فناء كل شيء في كل لحظة . وإذن فهو يموت في كل لحظة. حتى إن جسمه صار قبراً صغيراً يدفن فيه ما فنِيَ منه كل يوم :

أراني مع الأحياء حيّاً وأكثري ... على الدهر ميْتٌ قد تخرَّمه الدهْرُ

فما لم يمت بما مات ناهض | فبعضي لبعضي دُون قبر البلى قبر

ويظل أبو نواس يتأمل " عالم الأموات " تأملاً بديعاً ، يهدر فيه صمته ضجيجاً :

ألا تأتيَ القبور صباح يوم | فتسمعَ ما تخبرك القبور ؟!
فإن سكوتها حرك تنادى | كأن بطون غائبها ظهور!

ومثل هذه النظرة إلى تغلغل الغناء في كل شيء امتدت إلى حياة الشاعر :

وكيف أقضي ساعة بمسرة | وأعلم أن الموت من غرمائي ؟!
يميتك ما يحييك في كل ساعة | ويحدوك حاد ما يريد بك الهزء!

إذا ما عبرنا سريعا إلى المتنبي وجدناه يحاول التماسك أمام رعب النهاية ، منقبا عن سره ، في صورة بديعة :

إلف هذا الهواء أوقع في الأنفس أن الحمام مر المذاق
والأسى قبل فرقة الروح عجز | والأسى لا يكون بعد الفراق !
نحن بنو الموتى فما بالنا | نعاف ما لابد من شربه؟!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنه يحاول أن يستمد السكينة من داخله :

وما الخوف إلا ما تخوفه الفتى | ولا الأمن إلا ما رآه الفتى أمنا

كما يلتفت إلى الخارج ويشاهده مشاهدة فراسية معروضة في قالب فني آسر :

سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها | منعنا من جيئة بها وذهوب
تملكها الآتي تملك سالب | وفارقها الماضي فراق سليب

إن الموت لابد منه لكي يعتدل ميزان الحياة ؛ فهو جوهرها ولبها . لكنه مع ذلك مرير ؛ لأنه يأتي دون إنذار ، كما تأتي الحياة دون طلب !

وبرغم قلة وقفات المتنبي – المنشغل بالحياة والأحياء – أمام رعب المصير ؛ نجد تأمله إياه يعكس وقفاته العبقرية المتفردة :

وما الموتُ إلا سارقٌ دقَّ شخصُهُ ... يصول بلا كفٍّ ويسعَى بلا رِجْلِ
إذا ما تأمَّلْتَ الزمانَ وصَرْفَهُ ... تيقَّنت أن الموتَ ضربٌ من القتلِ

نكتفي ونختم بتصوير المعري للمصير ، من خلال ذهنه المتألق ووجدانه المنتفض ، تصويراً رائعاً شاملاً لكثير من جوانبه . ليت الوقت يسمح لنا بتتبع جذوره في الثقافة الإسلامية وغيرها من الروافد التي غذّتها ..

الموت لون من النعيم والدنيا أهون من أن نقضيها في تعب ومشقة . بل إنها أسْر يُفلت منه الأسيرُ بالموت المرصود :

تباركتَ : إن الموت فرضٌ على الفتى ... ولو أنه بعضُ النجومِ التي تَسْرِي
وهوَّنَ ما نلقى من البؤس أننا ... بنو سفرٍ، أو عابرون على جِسْرِ!

ويخاطب الدنيا : ذامًّا لها ، مستعلياً عليها :

إنما أبقيتِ مني ... لِلأخِلاَّءِ أقلّي
أمْسِ أوْدَيْتِ ببعضِي ... وغداً يذهبُ كُلّي

ويستمد من العجز والهوان أمام رعب النهاية قيمَ التواضعِ والعدلِ والإذعان :

لو عرف الإنسان مقدارهُ ... لم يفخرِ المولَى على عَبدِهِ
أمْسِ الذي مرَّ على قُربه ... يعجِزُ أهلُ الأرض عن ردّهِ
أفضلُ ما في النفس يغتالها ... فنستعيذُ بالله من جُنده !!

وتأكلنا أيامنا فكأنما ... تمر بنا الساعات وهو أسودُ!

ويُقر في ضعف : لا علم ينفع ، ولا مهرب من القضاء :

أأخرج من تحت هذي السماء ؟ ... فكيف الإباق ، وأين المَفَرّ ؟!

وهل يأبِق الإنسانُ من مُلك ربه ... فيخرجَ من أرضٍ له وسماءِ ؟!

قد نُفيق من الانتشاء بالحياة . ولكن متى ؟ : ".. إذا قيل هذا الموتُ قد جاءَ !! " والدنيا ؟ :

سألناها البقاء على أذاها فقالت عنكمُ حُظِر البقاءُ

ويحاول أن يخفف من قسوة المصير ، ليوهم نفسه بالتوّق له :

ونومي موتٌ قريبُ النشور وموتي نومٌ طويلُ الكرى
حياةٌ عناءٌ وموتٌ عنا فليت بعيدَ حِمامٍ دنا

لكنه يعود – كسيراً – ليتأمل مدى حرية الإنسان ووحشة القبر، وهمه :

ما باختياريَ ميلادي ولا هَرَمي ولا حياتي . فهل لي بعدُ تخييرُ ؟!
بعض الرجال كقبر الميْت ، تمنحه أعزَّ شيء ولا يعطيك تعويضا

لكنه وسط ذلك لا ينسى إرساء القيم النبيلة :

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى إني أخاف عليكمُ أن تلتقُوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعد ، فأظنكم تعجبون – مثلي – بهذا الفكر الشعري للمعري الذي لو أسعفنا الوقتُ وتريثنا أمامه – لازددنا له إكباراً ! وحسبه أنه أكمل وأنضج رؤية أسلافه في قضيتي الحياة والموت وما تفرع عنهما . تلك الرؤية التي تستمد مقوماتها من أسس الحضارة الإسلامية المتوازنة التي تسمو بالحياة ، وتقدس الحرية والصدق والعدل . وتَجبُرُ ما سبقها من رسالات وحضارات بإرساء التوازن في نفس الإنسان بين نزعتها الغيبية وواقعها المادي ؛ فهي تختلف عن تلك الحضارات التي ترى الحياة محنة يتقبلها الإنسان تكفيراً عن خطاياه ! أو الأخرى التي تقبل الموت وتضحي بالحياة .!

ولا غرو فالحضارةُ الإسلامية كانت التعبيرَ الأخيرَ الخاتَمَ لمنطق الإنسان الروحيِّ في ظواهر الكون ، وقضايا الوجود . حينما

رضيت حياته ، وسمتْ بقيمها الرفيعة . وارتفعتْ به إلى منزلة تجعل من حقيقته قاعدة لمنطق الجماعة وفكرها : " وتمت كلمة ربك صدقاً وعدلا .. ".

ولكن ماذا عن تلك الملامح التي توهم برفض الحياة ، وإنكار حقيقتها ، والتشاؤم منها ؟!

إن هذه الملامح في واقعها النفسي والفكري وجه من وجوه التفاؤل يتسم بالجدِّ والتزمُّت ، ويستر طاقةً هائلةً من محبة الحياة ، وشعوراً مريراً بالمفارقة بين واقع المسلمين ، وما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع من إيمان ، وصدق ، وعدل ، ومحبة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الآن في الأسواق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غواية السرد

قراءة في المقامة البغدادية للحريري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن النعمي

(... وتعضدنا بالإعانة على الإبانة ، وتعصمنا من الغواية في الرواية ..)[١].

(... إن الكلام مصايد القلوب ...)[٢]

١ . إذا كان الإنسان أهم ثنائية في هذا العالم ، فإن السرد فضاء لكل ثنائيات العالم . ففيه يتم فصل الخطاب ، ويحضر الإنسان رجلاً كان أو امرأة ، ويتخلق العالم وجهاً آخر للحياة في كل تجلياتها. فعندما يتوتر الواقع يأتي السرد ليدون اختراقاته عبر تشريح الواقع، وفضح خطاباته المؤدلجة . وإذا كان السرد تمثيلاً للواقع ، فإنه ليس تمثيلاً آلياً ، بل إنه تمثيل له غاياته ودلالاته . وهو بتعدد دلالاته ، وبإحكام بنائه يصبح غواية من لا غواية له . ففي *ألف ليلة وليلة* ونصوص المقامات خاصة ، تتجلى ظاهرة الغواية السردية على نحو واضح . فشهريار تنحرف غايته من القتل إلى التسامح بفعل السرد، والاحتيال بالسرد أيضاً هو نهج أبطال المقامات . وقبل الشروع في الحديث عن المقامة البغدادية للحريري كنموذج لما تمثله الغواية السردية ، يجدر بنا أن نتوقف على عتبات الغواية كمفهوم معجمي ، ثم تحديد مسارها وعلاقتها بالسرد من خلال قراءتها وفق سياقات نصية بعينها .

١/١ الغواية في معناها المعجمي تعني الضلال أو الانحراف عن الحق، غير أن من معاني الجذر (غ و ي)، كما أورده صاحب القاموس المحيط، ما يتحد مع الجذر (ر و ي) الذي يشتق منه الفعل رَوَى، أصل السرد والرواية. فهل هناك علاقة ما تُبين تداخلات الجذرين الدلالية؟ من الاشتقاقات التي يعطيها الجذر (غ و ي) نجد (انغوى) بمعنى الهوى ومال. والميل هو انصهار المرء في هوى ذات أو شيء ما، والتماهي مع السرد ينتج عنه التعلق والوله. لكن الاشتقاق الذي يعنينا بدرجة أكبر هنا هو لفظ الغاوية[٣] بمعنى الراوية، وهو معنى يستدعي التساؤل حول علاقة الجذر (غ و ي) بالجذر (ر و ي). فإذا كان الارتواء بالماء، وهما معنيان متباينان. لكن القاموس[٤] يفسر الغاوية بمعنى الراوية على أنها المزادة فيها الماء أو الجمل الذي يُستقى عليه[٥]، بل إن صاحب متن اللغة يضيف "الراوية: الرَّجل المستقي بكسر القاف"[٦]. والجذر (ر و ي) يعني في الاساس الارتواء بالماء، وهو نفس المعنى في اللغات السامية كالسريانية[٧] والعبرية والإثيوبية[٨]، لكن العربية تنفرد بتطور نوعي في معنى الجذر (ر و ي) عن طريق نقل اللفظ من المادي إلى المعنوي على سبيل الاستعارة، فنظفر بـ (روى أو حدَّث) أو رواية الحديث ونقله[٩]. فرواية الحديث، سواء كانت شعراً أم نثراً، هي نقل أيضاً ينتج عنه ارتواء نفسي. وهكذا فإنه يمكن النظر إلى الغاوية بمعنى الراوية على أنها الوسيلة التي تنقل ليس الماء، بل الحديث أيضاً إذ إن الجذر يسمح بهذا التمدد والمشابهة، وتكون الهاء في الراوية للمبالغة[١٠] أو لدلالة التأنيث[١١]. وهكذا فإن معنى الغاوية[١٢]، وربما يجوز أن نضيف

الغاوي ، أو الراوية أو الراوي ، يمكن أن ينصرف إلى رواية المختلق والمتخيل ؛ أي ما هو مفارق للواقع أو خارق للعادة . وهكذا، فإن معنى ما تقوم به الغاوية / الراوية يمكن أن ينصرف من الضلالة التي تورث الخسران إلى تصوير الواقع وفق نسق سردي تحكمه رؤية ذاتية مطلقة . ومن طبيعة الرؤية الذاتية في السرد خاصة ، هو خروجها على الموضوعية التي نجدها عنصرا أساسياً وتُقرأ وفق منهج معين . وهذا عكس المؤرخ ليست هوى ، بل وثائق تُضبط وتُقرأ وفق منهج معين . وهذا عكس الراوي / الراوية الذي لا تشغله الحقيقة الموضوعية في شيء . فهو يقرأ التاريخ أو يختلق التاريخ الذي يوافق طبيعة روايته، مع الاعتماد على إسقاطات واقعية تشكل وجهة النظر التي يؤمن بها.

١/٢ يجب أن نؤكد بدءاً أن غواية السرد التي نحن بصدد الحديث عنها تحل بالمتلقي داخل بنية النص ، وليس خارجها . فالمتلقي داخل النص هو الذي يكون عرضة للغواية وفقاً لبيئة النص السردية. كما أنه ليس شرطاً أن تتحقق هذه الغواية في كل النصوص السردية، فقد لا تتحقق لأسباب عديدة منها انتفاء وجود مسرود لهم داخل النص . فهناك نصوص سردية تتوجه فقط لمتلق خارج النص، فتكون العلاقة بين راو ضمني أو متكلم وبين قارىء . وتختلف طقوس هذه الغلاقة تماما عما نزعم أنه يمثل غواية داخل بنية النص السردي . فالغواية التي يعول هذا الباحث على كشفها هي غواية تتحكم في ردة فعل المسرود له أو لهم داخل النص السردي .

وبطبيعة الحال فإن هناك أكثر من سابقة نصية يلعب السرد فيها دور الغواية . وهذه النصوص تتراوح بين نصوص محدودة المعالم السردية كالمقامات والحكايات والنوادر التي تنتشر في كتب

الأدب وبين نصوص تتعدد فيها مناحي السرد ومنطلقاته وتقنياته كما في *ألف ليلة وليلة* . ففي نص *ألف ليلة وليلة* تتجلى الغواية السردية بوضوح حاد مما يجعله نموذجاً يمكن أن يغني عن البحث عن نصوص أخرى للتدليل على مفهوم الغواية السردية . ففي نص الليالي تنحرف غاية شهريال من التدمير إلى التسامح ، ومن القتل إلى العفو بفعل السرد . بل إن شهرزاد تنجح في أن تجعل شهريار "يتطور من الغريزة إلى الوعي ، ومن الانفعال التلقائي إلى الحكم الإرادي"[١٣] . فشهرزاد التي أدركت الخطر عزمت على أن تصرف شهريار عن قتل النساء بالحكي ليس إلا ، لكنه الحكي الذي يعكس سعة معرفة شهرزاد وذكائها[١٤] في الدفاع عن الأنثى . لقد وقع شهريار وهو يستمع لحكايات شهرزاد في الدهشة والترقب حتى قرر أن يؤجل قتل شهرزاد ليلة بعد أخرى تماهياً مع تداعيات السرد التي لا تكاد تنتهي. وبعد تمام الليالي كان الوله بالسرد قد تمكن من شهريار وأحاله من حالة الانتقام إلى حالة الانسجام مع من حوله ، وخاصة النساء .

١/٣ والاحتيال بالسرد هو ذاته ما يمارسه أبطال المقامات التي تقوم على الكدية والتسول . وظاهرة الكدية والتسول من الظواهر التي حفل بها المجتمع العربي منذ القرن الثالث كإفراز طبيعي لعصر كثرت فيه التناقضات التي خلقت بدورها مجتمعا متباينا في ظروفه ومستوياته[١٥] . وقد عُرفت جماعة المكدين ، على وجه الخصوص ، التي كانت منتشرة في المجتمع العربي حينذاك ، بأنواع الطرب والأدب والفكاهة واللهو والمجون[١٦] . ومن هذا الجو استلهم مبدعو المقامات ، سواء بديع الزمان الهمذاني أو من

http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاء بعده مثل الحريري ، أحداث وشخصيات مقاماتهم فجاءت تعبيراً حاداً عن تناقضات مجتمعهم . فاللجوء للسرد كطريقة للتعبير عن واقعهم جاء خلاصة لعوامل موضوعية وتاريخية كثيرة نتج عنها المزج بين الواقع والمتخيل في ثنائية تكشف عمق التجربة السردية للمقامات. وهنا يأتي دور المتخيل في حركة تنزع إلى تأكيد هذا التباين عن طريق تجسيد نماذج هزلية تمثل بؤس الواقع المادي . إن المعطيات السردية في نصوص المقامات توحي بحضور الصور الواقعية عبر نمذجة الحالات الإنسانية التي لفظها المجتمع . من غير شك ، فإن النظر إلى تاريخ نشوء المقامة(١٧) يؤكد جذورها الواقعية التي جعلت منها نصاً يشابه الواقع عبر إعادة تمثيله ، لكن بسخرية ومرارة تتمثل في الحالات الإنسانية التي يجسدها أبطال المقامات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١/٤ وما فعلته شهرزاد هو ما يفعله بطل المقامات مع اختلاف الغاية التي تحكم نص الليالي . فشهرزاد تبحث عن خلاصها من هلاك شهريار مستخدمة الحكي سلاحاً لتلهي أو لتصرف شهريار أو لتؤجل قتلها ، بينما يمارس بطل المقامة تضليله لمستمعيه عبر السرد حتى يحصل على غايته المادية . ويذهب عبدالفتاح كيليطو إلى أن "السرد يضغط على المتلقي ويدفعه إلى القيام بعمل ما(١٨)"، لكن هذا العمل يختلف من متلق إلى آخر فقد يتمثل في العطاء أو في الرغبة في المشاركة في الرواية ، أو في الدفاع عن النفس كما فعلت شهرزاد . ونجد هذه الظاهرة أيضاً في نصوص أخرى قد تكون أقل حضوراً ، لكنها ، مع ذلك ، تنبىء عن وجود هذا المنحى السردي. ففي كتاب *ذيل الأمالي والنوادر* لأبي علي القالي نجد حكاية الشجاء الخارجية مع زياد بن أبيه هذا نصها :

قال أبو ملحم : أخبرني معتمر بن سليمان التيمي قال : لما جيء بالشجاء - وكانت امرأة من الخوارج - إلى زياد ، قال لها: ما تقولين في أمير المؤمنين معاوية رضي الله عنه ؟ قالت : ماذا أقول في رجل أنت خطيئة من خطاياه ! فقال بعض جلسائه : ايها الأمير، أحرقها بالنار ، وقال بعضهم : اقطع يديها ورجليها ، وقال بعضهم : اسمل عينيها . فضحكت حتى استلقت وقالت : عليكم لعنة الله ! فقال لها زياد : مم تضحكين ؟ قالت : كان جلساء فرعون خيراً من هؤلاء . قال لها : ولم ؟ قالت : استشارهم في موسى فقالوا أَرْجِهْ وأخاه ، وهؤلاء يقولون: اقطع يديها ورجليها واقتلها ، فضحك منها وخلى سبيلها[١٩]

يقدم هذا النص حكاية الخلاص بالمقابلة بين الواقع في نسق حكائي. فرغم تموضع الحكاية ضمن شخصيات تاريخية مؤثرة ، فإن المرأة الخارجية تستدعي من الموروث ما تقيمه حجة على قمعية السلطة في زمنها . وهكذا تنجح في تعرية قمع السلطة رغم حدة خطابها . فهي هنا تحتاج بسرد وقائع تناقض موقف السلطة ، مبطلة في الوقت ذاته موقف جماعة السلطة ، ومحرضة الأمير على أن يُخلي سبيلها ، ليتحول سخطه إلى حالة من الرضا مثل الرضا الذي حل بشهريار وهو يتماهى مع سرد شهرزاد .

١/٥ وفي أدبيات النقد الحديث يوظف عواد على كلمة غواية في عنوان كتابه *غواية المتخيل المسرحي*[٢٠] دون أن يقدم تفسيراً مباشراً لدلالة الكلمة في السياق الذي يقدمه . غير أن عواد علي من خلال الكشف عن استراتيجية Metatheater أو ما وراء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح ، يحاول التأكيد على أن غواية المسرح ليست في إيهامه بالواقع، بل في قدرته على الإبهار والدهشة من موقعه كمسرح ذي آليات تعكس جماليات المسرح وشعريته[٢١] . ويتضح ذلك أكثر إذا عرفنا أن استراتيجية ما وراء المسرح تقوم على نقض الحد الفاصل بين الواقع والمتخي ليتحول المسرح إلى مسرح لا يخفي آلياته واستراتيجياته ، على عكس المسرح الطبيعي الذي ينطوي على الإيهام بالواقع من خلال تأكيد واقعية المكان ، ومنطق الحكاية ، وتتابع الزمن ، وعزل المتلقي عن فضاء المسرح .

ومن ناحية أخرى ، يستخدم نبيل سليمان كلمة فتنة في كتابه النقدي *فتنة لاسرد والنقد*[٢٢] ، منطلقاً من مفهوم الوله والاختلاق الذي تخلفه لفظة (فتنة). فالموضوعات السردية المؤدلجة أو الثيمات ذات الصبغة الحساسة (دينية أو سياسية أو أخلاقية) هو ما اشتغل عليه الباحث تحت مسمى الفتنة التي تثير الاختلاف بسبب السرود التي تتبنى مثل هذا لنوع من الثيمات . فبقدر تعلق الناس بها لجمال خطاباتها إلا أنها تثير نوعاً من الاختلاف قل أو كثر . وهكذا فإن الكاتب يرصد مظاهر الفتنة بين السرد وبين قرائه من منطلق أنها علاقة خارجية بين نص وقارىء . ولفظة الفتنة وإن كانت تتباين في أوجه كثيرة عن لفظة غواية ، فإنها تأتي في سياق مشابه للفظة الغواية من حيث خروجها الدلالي من وجودها المعجمي إلى توظيف أرحب يكشف قدرة اللغة على تجاوز المألوف من الدلالات المعجمية . ورغم الاختلاف المعجمي بين الفتنة والغواية ، فإن المفهوم الذي ركز عليه سليمان يقترب من ظلال الغواية بالمفهوم الذي تتبناه هذه الورقة . فالوله والتعلق بالشيء هو مدخل من مداخل الغواية مثلما هو من مكونات الفتنة. وفي المقامة ، موضوع دراستنا

هنا ، ما يصل دلالة الغواية بدلالة الفتنة ولو بخيط رفيع يمكن أن تسقط معه بعض الفروق الدلالية الحادة .

وقد شاع مفهوم الغواية بظلال متباينة حتى في خارج نطاق السرد . ففي مقالة بعنوان " غوايات الدلالة ..."(٢٣) يقدم كمال شياع رؤية نقدية لمفهوم الفن التشكيلي لمرحلة ما بعد الحداثة منطلقاً من فهم مفاده كسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الفنية . فالدلالات التقليدية التي تحيل إلى المألوف والمرجعي لم تعد ممارسة منطقية في ظل التطورات الفلسفية والفنية لأعمال ما بعد الحداثة. فقد تطور الحقل الدلالي إلى فضاء من المغامرة وعدم اليقين المطلق كرؤية فلسفية تؤطر نمط التعبير التشكيلي القائم على التناص مع أشكال عديدة عُرفت بفضائها الدلالي المستقل كالنحت والتصوير الفوتوغرافي وغيرها من القنوات الإبداعية . فالحقل الدلالي في الفن التشكيلي ما بعد الحداثي قد خرج على سلطة الدلالة المباشرة وأحالها إلى فضاء من الاحتمالات التي تقود إلى تأويلات غير متناهية . ويمكن أن نخلص إلى أن الغواية الدلالية هي دفع المتلقي إلى ارتكاب جرأة التأويل وكسر هيمنة المفاهيم المرجعية السائدة في قراءة النتاجات الفنية الحديثة .

ما تقدم من توظيفات للفظة الغواية أو ما شابهها تختلف في بعض جوانبها عن المفهوم والتوظيف الذي تتبناه وتنتهجه هذه الورقة. فمفهوم الغواية السردية يقوم على البحث عن الإغراء بالسرد والتماهي معه بين سارد ومسرود له داخل بنية النص السردي . فكما أوضحنا من قبل تنطلق هذه الورقة من فهمها للغواية كمحصلة سردية داخل بنية النص السردي ذاته . فهي ردة فعل تجاه السرد من قبل متلق داخل النص السردي . ورغم تباين مفهومات الغواية في

هذه التوظيفات ، فإنها تتحد نحو فهم مشترك قوامه قراءة الإبداع من زاوية متجاوزة للقيم المألوفة في الحقول الدلالية سواء كانت معجمية أو فلسفية .

٢ . تتلخص المقامة البغدادية للحريري ، وهي المقامة الثالثة عشرة ، في حدث يسير يتجلى عبر ثنايا السرد المفعم بزخم البلاغة وعنفوان اللغة . يروي الحارث بن همام حكاية امرأة أصابها الدهر بالفقر فجاءت إلى جماعة من الشعراء أو نخبة مثقفة تقدر براعة الخطاب البلاغي الذي يصدر عن هذه المرأة . ولذلك ، فقد ساد الاعتقاد أنه بسبب اللغة لا الحكاية يحصل تأثير المقامة . غير أنه من الضروري أن ننظر للغة ، في هذا السياق ، لا باعتبارها لغة مزخرفة ، بل لغة سياق حكائي ، تنشد التأثير بالسرد ، وتجسد مفهوم البيان الذي اعتبره الرسول (صلى الله عليه وسلم) سحرا عندما يكون موظفا داخل سياق مؤثر . ومهما يكن فإن المقامة وهي تتمظهر باللغة تخطو خطوة أخرى في غاية الأهمية تكشف عن رحلة السرد من اللغة إلى الحكاية . فلغة المقامات عموما لغة مجلجلة ، صاحبة تقوم على السجع وحشد هائل من المحسنات البديعية . لكن من خلال هذا الزخرف اللغوي تنبثق الحكاية ، متجاوزة سياج اللغة إلى فضاء خصب من السرد . فالراوي ، وهو مظهر مهم من مظاهر السرد ، يؤكد نفوذ السرد في سياق المقامة ، تاركا موقع الرواية لينتقل إلى المشاركة في الفعل[٢٤] ، فيتعقب المرأة أثناء خروجها من مجلس الجماعة حتى تدخل مسجدا تنزع فيه ثياب الأنثى . فإذا نحن أمام أبي زيد السروجي الذي انكشف أمره للراوي بعد أن تلصص عليه عبر خصاصة الباب .

١/٢ اعتمدت المقامة ، منذ البدء ، على الترقب وانتظار

ما يجيء السرد . فالخطوة الأولى كانت الرواية ، ثم وصف الجو العام. وهنا يتوقف الراوي في حالة وصف للذات عبر الآخر . فهو يصف مشيخة الشعراء بالبراعة وعدم القدرة على مجاراتهم . فذاته وإن لم تشترك معهم في ذات الصفة ، فهي جديرة بمعاشرتهم . وهذا يتأكد من نسبة الفعل إلى ناء الفاعلين " فأفضنا في حديث يفضح الأزهار ، إلى أن نصفنا النهار ..." لتندمج بذلك ذاته مع ذوات الشعراء ، ويصبحون ، وهذا هو المهم ، متحدين في نسق الحكاية كمتلقين ، ومنتظرين لنقلة السرد القادمة .

الخطوة الثانية في بنية السرد تتمثل في قدوم العجوز إلى مجلس الجماعة (الراوي ومشيخة الشعراء) . وتتقدم العجوز للسرد دون أن تدخل في حوار مع الراوي أو الجماعة ، فتروي حكايتها مع الزمن [٢٥] . واللافت للانتباه في النص هو المسكوت عنه . فالشيء المعلوم هو فقرها ، لكن النص لا يقدم توقعاً أو حدساً لحالتها الراهنة. غير أن تلميح النص إلى قدومها ومن خلفها مجموعة من الصبية "لمحنا عجوزاً تقبل من البعد ، وتُحضِرُ إحضار الجُرد ، وقد استتلتْ صبية أنحف من المغازل ، وأضعف من الجوازل " [٢٦] ، يُحيل إلى فضاء أعمق من خطاب اللغة وهو ما يضع الحكاية في سياق أكبر من حيزها المادي. فوجود أطفال أو صبية على هذا النحو من الهزال والضعف حالة واقعية دفعت الراوي والجماعة للتسليم بدلالة المشهد لقد كان على العجوز ، وهي تعني معضلة الواقع وكيف تهز وجدان المتلقي ، أن ترسم صورة واقعية تجعل من ادعائها السردي صورة مؤثرة . فالسرد ليس لغة تُحكى فقط ، بل إنه تمثيل غير آلي للواقع محملاً بدلالة الإدانة. ويعود النص في نهايته إلى ذات النقطة التي انطلق منها ، وكأنه نص دائري . فالعجوز وقد ظفرت

بالعطايا، توكت الجماعة لتخرج من تنكرها ، ولتتخلص من الصبية الذين رافقوها في بداية الحكاية : " حتى انتهتْ إلى سوق مغتصة بالأنام مختصة بالزحام ، فانغمست في الغُمار ؛ واملستْ (أي تخلصت وانفلتت) من الصبية الأغمار "(٢٧). ما يستوقفنا هنا هو لفظ الصبية، ففي بداية الحكاية وردت اللفظة نكرة " واستتلتْ صطبية"، وفي النهاية اكتسبت التعريف " واملست " من الصبية الأغمار ". فتنكير لفظ الصبية أولاً ، ثم تعريفه ثانياً هو موقف الراوي من المشهد الذي يتجلى أمامه . فالتنكر الذي قام به أبو زيد السروجي لم يكن مجرد تنكر مادي يطال تغيير ملامح الشخصية، بل تجاوزه إلى تأسيس اجتماعي مؤثر . فالعجوز تومئ بأنها لا تسعى من أجل ذاتها ، بل من أجل " صبية أخف من المغازل ، واضعف من الجوازل"، ووصفهم بالضعف يعود إما إلى تأثر الراوي وتعبيره عن المشهد مبالغة ، أو أن أبا زيد السروجي قد نجح في أن يجعل الصبية يتقنون دور الحيلة باستكانتهم وعدم خروجهم عن النص الذي سيألفه سرداً أبو زيد السروجي ليجني من ورائه العطايا . لكن وقد اشتعل الحدس وزالت غواية السرد في نهاية النص ، فإن الراوي قد غير موقفه فعرَّف الصبية ونسبهم إلى الجهل الذي سببه عدم الدراية (بحيلة ما) سيجتهد الراوي في الكشف عنها .

الخطوة الثالثة في بنية النص هي البحث عن السر . والتوقع بأن هناك سراً أو فخّ وقع فيه الراوي ومشيخة الشعراء ، ليس إلا الخروج من حالة الانتشاء والافتتان بالسرد ، لغة وحكاية ، إلى واقعهم الذي يرى العالم وكأنه قائم على خدعة . وهذا يستدعي أن الخير مرادف للحظات التجلي التي يخرج الإنسان فيها من نسق الواقع إلى المتخيل ، ومن المادي إلى المعنوي . فكلما اقترب الإنسان

من الواقع كلما اقترب من التناقض ، وكلما انغمس في السرد حكاءً أو متلقياً سما فوق الواقع .

٣ . المقامة البغدادية خطاب سردي نثري[٢٨] يحوي مقومات أساسية متمثلة في راو وبطل وحدث يُروى . وهي ككل المقامات الأخرى سواء مقامات الهمذاني أو مقامات الحريري تيمة متكررة في شكلها ومضمونها . وإذا كان الشكل أكثر حضوراً من المضمون من خلال بنية لغوية مليئة ببديع اللغة ، فإن مضمونها لا يقل أهمية عن البنية اللغوية . وتعمد هذه المقامة إلى المراوحة بين النثر والشعر . فتبدأ نثراً ، ثم تعيد حكاياتها شعراً . غير أن الشعر يجد فرصة للتعبير لا عن حدث ، بل عن مشاعر البطل سواء في حالة تنكره أو بعد تجلي أمره.

٣/١ التنكر جزء من طبيعة بطل المقامات ؛ وهو بطبيعته شخصية ساخرة تجسد حالة من حالات التناقض الاجتماعي . فالبطل، وعلى مدى خمسين مقامة ، يلون شخصيته حتى يصل إلى مبتغاه . وهذه الشخصيات المتقمّصة ذات خطاب لغوي واحد مهما تباينت مرجعيتها ؛ بمعنى أن خطاب الشخصيات يظل بليغاً مهما تغير نمطها . وليس بوسعنا أن نتجاهل رغبة منشيء المقامات في استعراض بلاغته ، فهو يؤكد أنه قد أنشأ " خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله ، ورقيق اللفظ وجزله ، وغرر البيان ودُرره ، وملح الأدب ونوادره ..."[٢٩] . غير أن هذه المقامة ، البغدادية ، تستوقفنا كونها ربما الوحيدة التي يتقمص فيها البطل أبو زيد السروجي دور امرأة . غير أن هناك إشارة أخرى وردت في المقامة البغدادية تفيد بتقمص أبي زيد السروجي لشخصية الخنساء[٣٠] في سياق آخر . والتنكر ما هو،

في بعض مظاهره ، إلا هروب من مواجهة الآخر ، أو تزييف للواقع عندما يغدو هذا لواقع ذاته قابلاً للتزييف والاحتيال . فجماعة الشعراء لم يكن لهم من دافع للبذل إلا بعد وقوعهم في سحر الاحتيال بالسرد . فالتنكر يمثل حالة من حالات الغواية سواء في معناها المعجمي أو في البعد السردي للمقامة . فالتضليل أو تزييف الحقيقة هو جوهر التنكر . غير أنه يتخذ بعداً خاصاً في السياق السردي الذي تتبناه المقامة . فهو وسيلة من وسائل السرد في هذه المقامة ، بل إنه ، بالأحرى ، حيلة من حيل السرد التي تحولت إلى موتيف لا يمكن أن تنهض المقامة إلا به . ولهذا فإن الغواية السردية في هذا السياق تصبح استراتيجية نصية تقوم على المفارقة والإبهار . فشخصية البطل دائماً مبهرة سواء في سلوكها أو في مظهرها مما ينتج عنه التأثر والاندفاع إلى التسليم بصدقية الادعاء .

٢/٣ المقامة خطاب سردي تسيطر عليه اللغة بكل تجلياتها البيانية فاللغة بالتالي ذات وظيفة سردية يراوح الكاتب من خلالها بين السرد والوصف . فلسنا أمام سرد مطلق للحدث ، بل إن الوصف هو أحد العناصر الرئيسة في خطاب المقامة . وللتفريق بين الجمل السردي وبين الجمل الوصفية يمكننا تتبع الجمل السردية التي يتحرك معها الحدث ليضيف للحكاية قدراً من النمو والتطور .

تبدأ المقامة البداية التقليدية (روى الحارث بن همام ...)، فالرواية شرط من شروط السرد ، فيه يتهيأ المتلقي لسماع الرواية، وبه يعلن الراوي حضوره وسلطته على جماعة المتلقين .

قال : ندوت بضواحي الزوراء مع مشيخة من الشعراء ... لحنا عجوزاً ثقيلُ من البُعد... قالت : حيا الله المعارف ...
قال الحارث بن همام : فهمنا لبراعة عبارتها ... وقلنا لها:

لقد فتن كلامك فكيف إلحامك ... قال الراوي : فوالله لقد صدَّعت أبياها أعشار القلوب... فلما افعوعم جيبها تيراً وأولادها كل منا براً ، تولت يتلوها الأصاغر... فكفلتُ لهم باستنباط السر ... ونهضت أقفو أثر العجوز ، حتى انتهتْ إلى سوق مغتصة بالأنام مختصة بالزحام ، فانغمستْ في الغمار ؛ واملستْ من الصبية الأغمار ، ثم عاجتْ بخلو بال إلى مسجد خال، فأماطت الجلباب ، ونضت النقاب ، وأنا ألمحها من خصاص الباب ، وأرقب ما ستبدي من العجاب ، فلما انسرت أهبة الخفر ، رأيت محيا أبي زيد قد سفر ففهمت بأن أهجم عليه ، عَنَّفهُ على ما أجرى إليه ، فاسلنقى اسلنقاء المتمرين ، ثم رفع عقيرة المغردين ، واندفع ينشد ... (٣١).

ARCHIVE

توضح نقط الحذف (...) القفزات النصية التي تحوي جمل الوصف ، وهي قفزات تطول وتقصر بحسب السياق . وهكذا فإن جمل السرد التي تشكل حركة الحكاية لا تزيد على خمس وعشرين جملة ، تتركز أكثرها في نهاية المقامة ؛ بمعنى أن سرد الحارث يبدأ بطيئا ثم يتصاعد تدريجيا حتى يصل ذروة الكشف في نهايتها . وكلما كان السرد بطيئا كان الوصف أكثر ، والعكس هو ما يحدث عندما يحضر السرد ، فيتضاءل الوصف إلى أدنى درجة أو ينعدم . لكن السؤال هو ، لماذا هذه المزاوجة بين السرد والوصف؟ وهل من وظيفة للوصف غير وظيفة الاستعراض اللغوي ؟

إذا كان السرد يمثل حركة لاحكاية وزمن وقوعها ، فإن الوصف يمثل روح السرد ، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية (٣٢). فلو قدمت حكاية العجوز كسرد مطلق لما كانت إلا

مجرد أفعال متتالية تعكس الحركة لكنها لا تفسرها . لقد نُظر كثيراً للمقامة على أنها مجرد استعراض لغوي بلاغي ، ورغم صحة هذا الادعاء إلى حد ما ، فإنه لا يجب أن نظل أسرى لهذه النظرة التقليدية. فالوصف " يتجاوز مجرد تمثيل الموجودات إلى مستوى أعمق من الرمزية وتمثيل القيم المجردة "[٣٣].

يمثل الوصف في المقامة البغدادية بعداً مهماً يسند حضور السرد . فإلى جانب الوظيفة التقليدية ، الزخرفة ، فإنه هنا يؤدي دوراً تفسيرياً[٣٤] يكشف ظلال الحدث الذي بدأ بحضور العجوز . فحضورها الذي بهر الجماعة لابد له من تفسير وصفي يرسم ملامح الشخصية وعمقها الاجتماعي :

"... أني من سروات القبائل ، وسريات العقائل ، لم يزل أهلي وبعلي يحلون الصدر ، ويسيرون القلب ، ويمطون الظهر ، ويولون اليد : فلما أردى الدهر الأعضاد ، وفجع بالجوارح الأكباد ، وانقلب ظهراً لبطن نبا الناظر؛ وجفا الحاجب وذهبت العين وفقدت الراحة ، وصلد الزند ، ووهنت اليمين وضاع اليسار وبانت المرافق ، ولم يبق لنا ثنية ولا ناب..."[٣٥].

هذا الوصف لحالة العجوز مهم لتبرير موقفها . فهو وصف يمثل حوارية توحي بتعدد الأصوات داخل نسيج المقامة . وبالطبع فنحن لا نتحدث عن حوارية باختينية مطلقة توحي بتعدد الظواهر الحوارية في هذه المقامة أو حتى في غيرها من المقامات . إن الحوارية تقتضي أفقاً روائياً أرحب حتى تتجسد فيه الملامح الحوارية من "تعايش للشخصيات ، ووجهات نظر ، ومراكز ، وأيديولوجيات ، وعلامات ، وأساليب ، ونظم كاملة القيمة "[٣٦]. وهو أمر لا

يحتمله المتن الحكائي في المقامات . ومع ذلك ، فإننا في المقامة البغدادية أمام مظهر حوار ي مبسط نرى فيه الراوي الحارث بن همام يسرد، بينما العجوز تسرد حيناً وتصف حيناً آخر . وبين السرد والوصف يحدث التوتر المطلوب لاستجلاب حضور المتلقي داخل المقامة ، وخارج سياق المقامة أيضاً . فافتتان جماعة الشعراء هو افتتان بالوصف الذي هو موجه للمتلقي داخل بنية النص . كما أن الوصف يوحي بالإيهام بالحقيقة[٣٧] . فكلما بالغ أبو زيد السروجي/ العجوز في الوصف ، كلما استطاع أن يبرر حضوره النصي . فالإيهام بمظهر العجوز ، سواء بوصف الشكل أو الحالة ، كان أحد العناصر التي استخدمتها هذه المقامة لتبرر اليقين . فالمرأة يقين بالنسبة لجماعة المتلقين داخل نص المقامة سرعان ما تحول في نهاية السرد ، إلى وهم خالص . ولتأكيد نص المقامة استعان بحشد الأوصاف للتفسير تارة ، وللإيهام تارة أخرى ، فلم يبق أمام جماعة المتلقين إلا الوقوع في غواية النص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ . السرد والمرأة ظاهرة تكرست في النصوص السردية القديمة حتى بلغت ذروتها في ألف ليلة وليلة[٣٨] . وهي ظاهرة تقوم على استخدام المرأة للسرد كسراح لتحقيق غرض ما قد يصل إلى حد إنقاذ ذاتها من القتل كما فعلت شهرزاد . وواضح من خلال استقراء العديد من النصوص (القديمة)[٣٩] أن المرأة لا تلجأ إلى السرد إلا عند حاجتها لبلوغ غرض ما . ومجمل هذه النصوص تتراوح ما بين موقف وحكاية تكون المرأة فيها طرفاً ، في الغالب ، قوياً ومنتصراً . ففي كتاب *بلاغات النساء*[٤٠] ، مثلاً ، نظفر بعدد من هذه الحكايات التي نرى فيها المرأة تتسنم سلطة الحكي . ورغم أن عنوان الكتاب يستدعي دلالة اللغة التي تجعل لهذه النصوص

قيمة بلاغية ، فإن أهمية هذه البلاغة تكمن أساساً في كونها موظفة في سياق حكائي يقوم على المواجهة بين رجل وامرأة[41]. فالبلاغة جزء من لعبة المرأة التي تسخرها لاحتواء سلطة الرجل . فلا أهمية لبلاغة امرأة لو لم تكن داخل نسق سردي سواء كان واضح المعالم أم ضعيف البنية . كما أن السرد بالمعنى السميائي أوسع من الصيغة التقليدية للسرد التي تحصره في جانب من جوانب القص كالوصف والحوار والشخصية . فالسرد سيميائياً قادر على استيعاب كل الأشكال والنظم الدالة سواء كانت في تكوينها ورؤيتها قديمة أو حديثة[42]. فإذا كانت هذه النصوص لا تشكل حضوراً سردياً قوياً ، فإنها لا يمكن أن تخرج عن نسق الحكي الذي يقوم على جدلية الواقع والمتخيل . فالواقع في هذا النوع من النصوص يتجسد في الحضور القوي للتاريخ من خلال شخوص تاريخية معلومة الدور سواء في السياق الاجتماعي أو السياسي ، لكن القص هنا هو الأبرز حضوراً من خلال تركيز هذه النصوص على الأحداث الهامشية والفردية التي لا تشكل في الغالب ثقلاً وهماً جمعيًّا . فهذا النوع من النصوص ، التي توظف المرأة ، تصنع من المرأة نصاً سردياً يقاوم سلطة الرجل وهيمنته . فالرجل هنا هو المتلقي وهو النقيض الذي تنهض عليه ثنائية الصراع في هذه النصوص . فنحن إذاً أمام مثلث قوامه المرأة والسرد والرجل . وكأن السرد هنا هو المحرض على كسر العلاقة النمطية بين الرجل والمرأة . ففي سياق السرد يقف الرجل مستلباً بالسرد وتقف المرأة في مركز قوة تملي حكاياتها .

وإذا نظرنا إلى المقامة البغدادية نجد نوعاً من الحيلة التي تصنع المرأة في قلب السرد . فالبطل أبو زيد السروجي يتنكر في زي امرأة ليحصل على ما يريد من مال . ورغم أن هذه واحدة من بين العديد من حيل أبي زيد السروجي التي يظهر فيها مرة واعظاً ،

ومرة خطيبا وأخرى شاعرا ، وغيرها من الأدوار التي يتقمصها للوصول إلى غرضه ، فإنه في هذه المقامة يفعل شيئا مختلفا تماما . إنه هنا ليس الرجل ، إنه يتقمص دور امرأة عجوز تسرد حكايتها . إن النص لا يفصح عن كيفية التحول ، لك من الضروري أن دراما التحول قد حدثت على نحو يشابه الواقع ويوجد الأثر المطلوب تحقيقه. فالزي والصوت والحركة وإخفاء اللحية والشارب كلها مظاهر سكت النص عنها ، واكتفى بلفظ العجوز وتأنيث الفعل (قالت) للدلالة على التحول . فالتحول ، إذن ، تم بالتجريد ، لا بالوصف المادي . وهذا الاختزال يتكرر في غير موضع كاستراتيجية نصية لابد من التنبه لدلالتها .

٤/١ أين تقع المرأة في هذه المقامة ؟ إذا تجاوزنا بلاغة الخطاب النثري ودققنا فيما وراء الخطاب ، نكتشف دلالة الحكي ومضمون السرد ، يصح أن نقول إن المرأة هنا تقوم بدور ما بالنيابة عن الرجل ، أو رجل في صوت امرأة أو في شكل امرأة . وهي أيضا تجسد معاناتها التي نتجت عن غياب دور الرجل في حياتها. فهي، إدعاء ، من عائلة كريمة ، كان أهلها (من الرجال) يحتلون أعلى المراتب بين قومهم ، لكن الدهر جار عليهم فتحولوا من غنى إلى فقر، ومن عزة إلى ذل ، ولم يبق لها إلا الاستجداء . فالمرأة باتحادها مع السرد حققت الوظيفة التي من أجلها وظفت . لقد استخدمت المرأة لغواية الرجل ، فتحولت من شفافيتها وحلوها إلى شيطان مخادع. لقد جسدت هذه المقامة كيد المرأة وخداعها ، دون أن تكون حاضرة في السرد مطلقا . فتحولت هي بدورها من مخادعة إلى مخدوعة ، مثلها مثل مشيخة الشعراء . فالمرأة ليست فاعلة للغواية بمعناها المعجمي ، بل هو حضورها المزعوم الذي جسد الغواية من خلال خطاب السرد.

إن السياق الذي وضعت فيه المرأة سياق واقعي يؤكد تبعيتها للرجل ، فكن فعلها السردي يتناقض تماماً مع مضمون حكايتها . فهي عندما قدمت نفسها لجماعة الشعراء قدمتها على أنها من عائلة كريمة فأهلها وبعلها ، على وجه الخصوص ، يحتلون الصدر ، كناية عن السيادة في قومهم . فهي لم تقل شيئاً عن ذاتها إلا أنها تحولت من كريمة بين أهلها إلى ذليلة بسبب ما حل بهم من فقر . وإذا كان هذا هو مضمون حكايتها ، فإن فعلها السردي يبدو متناقضاً مع دورها المسروم لها . فهي كبطلة قادرة على السيطرة عبر بلاغتها على النخبة المثقفة . فالمقامة لم تنتصر لها إلا بالقدر الذي أكسبتها عطايا رجال غير راغبين في العطاء أصلاً . ومهما يكن فإن السلطة الممنوحة لها ، لم تلبث أن سُلبت منها وعادت لا شيء . فالنص الذي خفها ، سرعان ما وأدها . وإذا كان السرد قد أنقذ شهرزاد، فإن السرد هنا لم ينصف المرأة ؛ لأنها لم تكن حاضرة في السرد أصلاً ، بل كانت مجرد صورة خارجية سرعان ما بهتت وانمحت . وإذا كان شهريار قد أذعن لسلطة شهرزاد وسلم لها بالبراعة ، فإن الحريري قد اغتال عبر السرد صورة الأنثى ، أولاً بتقديمها كعجوز خالية من رونق الحياة ، وثانياً بإقصائها من السرد كحضور حقيقي. لقد قُدمت المرأة في المقامة كضحية للرجل المحتال أبي زيد السروجي. ورغم انكشاف حيلته فقد ظلت النقمة تلاحق المرأة عندما تعاهد مشيخة الشعراء على محرمة العجائز[٤٣]. بينما الجاني الحقيقي أبو زيد السروجي ظفر بثناء الراوي : " فلما ظهرتُ على جلية أمره ، وبديعة إمره[٤٤]، وما زخرف في شعره من عذره ، علمتُ أن شأيطانه المريد ، لا يسمع التفنيد ، ولا يفعل إلا ما يريد"[٤٥].

٢/٤ تتضح منذ البدء خلفية السرد المكانية وطبيعة المتلقين.

تبدأ المقامة هكذا : " روى الحارث بن همام قال : ندوت بضواحي الزوراء ، مع مشيخة من الشعراء ، لا يعلق لهم مبار بغبار، ولا يجري معهم مسار في مضمار ..."(٤٦) . فإلى جانب أن النص يوضح البيئة المكانية ، فإنه يلتفت إلى مسألة في غاية الأهمية وهي جماعة المسرود لهم . فهم جماعة من أهل العلم والأدب معطية المقامة بذلك مبرراً قوياً في منطقية البناء اللغوي الكثيف ، فمراعاة مقتضى الحال تبدو مسألة محسومة عند الحريري . إن هذه المقامة تمثل لعبة سردية واعية. فخطابها الجمالي بدا مبالغاً في هذا السياق ، فإنه لا ينفصل عن بنية النص الكبرى . إن الكاتب وهو راو ضمني يبني نصه في نسقين سردي وجمالي. فالنسق السردي هو المتجسد في آليات القص ، بينما الجمالي هو تقديم هذا النسق السردي من خلال لغة جمالية . وهذا التوجه نجد ما يدعمه في ثنايا النص ؛ إذ يقول الراوي الحارث بن همام بعد أن استمعوا إلى خطاب المرأة النثري: " فهمنا لبراعة عبارتها وملح استعارتها ، وقلنا لها : قد فتن كلامك فكيف إلحامك"(٤٧). فالحكاية قد تمت بالنثر ، لكن المقامة تعمد إلى تنويع الخطاب من أجل تكثيف مدى تأثير الحكاية . ومن هذا المنطلق يصبح تكرار سرد الحكاية مرة أخرى دلالة نصية تضاف إلى ظاهرة تكرار الجمل الوصفية لذات الحالة كما سيتضح لاحقاً . فنحن أمام لعبة سردية ذكية استطاعت أن تضيف إلى الحكاية النثرية ثراء دلالياً .

٣/٤ تثير قضية سرد الحكاية شعراً مسألة في غاية الأهمية . فإذا كان يمكننا القول إن الحكاية الشعرية في النص هي إعادة إنتاج للنص النثري ، فإن الحكاية الشعرية بدورها تنطوي على امتداد نصي خارج سياق المقامة . تسرد العجوز حكايتها حتى تصل إلى :

ما بات جار لهم ساغباً ... ولا لروعٍ قال : حال الجريض

هذا ينفتح النص على فضاء من التناص . ففي قول العجوز " حال الجريض " استدعاء للمثل المشهور (حال الجريض دون القريض)[٤٨] . وأصل هذا المثل :

أن المنذر بن ماء السماء وقيل النعمان كان له يومان يوم بؤس ويوم نعمى ، فمن لقيه في يوم بؤسه قتله ومن لقيه في يوم نعماه أغناه . فلقيه في يوم بؤسه الشاعر عبيد بن الأبرص، وكان من خاصته ، فقال له المنذر وددت لو لقيتنا غير اليوم فتمن ما شئت غير نفسك . فقال الشاعر لا أعز علي من نفسي . فقال المنذر لا سبيل إلى ذلك ، فأنشدني في شعرك . فقال عبيد : حال الجريض دون القريض . والجريض هو الغصة[٤٩] .

إن استدعاء هذا المثل في سياق الحديث عن أهلها يعطي دلالة الوقوف مع الآخر ومؤازرته وليس محاولة استغلال لحظة الاحتياج التي يمر بها . فالشاعر لا يحتاج في هذا اليوم إلا إلى النجاة من الهلاك . وهي مشابهة ولو من بعد عن حال من وقف محتاجاً بين يدي أهلها وبين من وقف بين يدي المنذر . وهو بالتالي تحريض لمشيخة الشعراء على أن يحذوا حذو أهلها في العطاء . فإذا كان أهلها قد أعطوا ، فذلك مدعاة إلى أن يعطي كل من يرى أن له ذات السيادة . لقد أحكم النص غوايته عبر العديد من التقنيات . فإذا كانت اللغة هي المظهر الأول للغواية بالنسبة لمشيخة الشعراء ، فإن السياق الاجتماعي للحكاية الذي قدمته العجوز / أبو زيد السروجي ، ورسم أهلها كنموذج للعطاء ، جعل الغواية السردية تبدو لذة تقترب من لذة الأخذ . فالجماعة لم تشعر بالعطاء وهي تعطي ، لكنها شعرت بلذة الأخذ والتماهي مع السرد . وبهذه الصيغة تسقط الحدود

الفاصلة بين فعلي العطاء والأخذ بفعل قدرة السرد على كسر المألوف واستخدام النموذج لا ظروف اللحظة كمرجعية لقياس درجة التمسامي عند الإنان . وهذكا يأتي التناص " ولا لروع قال " حال الجريض " ليؤكد عدم قدرة المترر على العطاء . وإذا كان المنذر هو النموذج الذي كرسه النص للعطاء ، فقد كسر أهل العجوز هذا النموذج ، نموذج السيادة والقدرة على العطاء الذي يمثله المنذر . فالمنذر لم يستطع تجاوز محنته الذاتية وحالته المرضية . فطوَّع قوته لترواته وتشاؤمه ، فسقط بذلك النموذج وظهر الإنسان في داخله، وأصبح أهلها هم النموذج الذي على الشعراء الاقتراب منه بالعطاء .

٤/٤ تمثل هذه اللعبة السردية مدخلاً مهماً للحديث عن جماعة الساردين والمسرود لهم في النص . هناك ساردان في المقامة ، هما : الراوي الغائب المتمثل في الكاتب ، والراوي الحاضر المعلن عنه في النص صراحة وهو الحارث بن همام ، غير أن هناك راوياً آخر تتم به الحكاية وهي هنا العجوز أو ابو زيد السروجي . لكل واحد من هؤلاء الساردين الثلاثة[٥٠] غاية يريد أن يحققها ، لكن عبر الآخر. فالحريري يستعرض مهارته في صياغة خطاب جمالي عبر الراوي والبطل ، كما أن الراوي الحارث بن همام هو المدخل النصي لأي مقامة تروى ، فهو الذي تبدأ به المقامات عموماً عبر صيغ شتى (روى، حدث ، حكى ، أخبر ...). وعندما يبدأ الحارث بن همام برواية المقامة يتحد مع الراوي الضمني خارج النص ليصبح متلقياً بدوره لحكاية المرأة العجوز التي تضطلع هي بالرواية . وكونها راوية فلابد للرواية من مسرود لهم وهم ينقسمون إلى مسرود لهم خارج النص وهم الذين يقصدهم الراوي الضمني بالخطاب السردي في المقامة ، ومسرود لهم داخل النص وهم مشيخة الشعراء مع الراوي

الحارث بن همام . غير أن إمكانية ظهور رواة آخرين في النص ظلت احتمالية مفتوحة . فالمسرود لهم داخل النص رغبوا في الانتقال من فعل الإنصات إلى فعل الرواية بعدما بهرهم خطاب المرأة . لقد طالبوا أن يكونوا رواة لها إن هي أرادت عطاياهم . وتوضح الجمل الحوارية بين العجوز وبين مستمعيها الدهشة والرغبة في الانتقال من التلقي إلى السرد ولو عن طريق إعادة إنتاجه بالرواية . فبعد أن حلت بهم فتنة السرد شعروا برغبتهم في تغيير موقعهم :

> قال الحارث بن همام : فهمنا لبراعة عبارتها ، وملح استعارتها ، وقلنا لها : قد فتن كلامك فكيف إلحامك، فقالت أفجر الصخر ولا فخر ؛ فقلنا إن جعلتنا من رواتك ، لم نبخل بمواساتك(٥١) .

٤/٥ غواية السرد أو فتنته ظهرت جلية في ثنايا المقدمة . فبالسرد وحده نالت المرأة ما شاءت من العطايا . وكما أسلفنا وقفت المرأة تروي حكايتها في البدء نثراً حتى إذا تمت ، أقر الراوي بالوقوع في فتنة السرد : " قال الحارث بن همام : فهمنا لبراعة عبارتها وملح استعارتها ، وقلنا قد فتن كلامك فكيف إلحامك(٥٢)، فقالت: أفجر الصخر ولا فخر ؛ فقلنا : إن جعلتنا من رواتك لم نبخل بمواساتك"(٥٣) . لقد هام جماعة المتلقين بسبب بلاغة العبارة وملح الاستعارة . وهذا هو ظاهر النص ، غير أن العبارة تنطوي على حكاية ذات دلالة ، ظاهرها لغة مزخرفة ، وباطنها فضح وكشف لزيف الواقع . فمهما يكن فإن النص لغة ، واللغة مضمون ، والمضمون هنا حكاية. فلا يجب أن ننفي سحر اللغة ، بل يجب أن ننظر إليها في سياقها ، والسياق هنا سرد . ولكي تبلغ الفتنة ذروتها فقد طلب جماعة المتلقين مجتمعين " قُلنا لها : قد فتن كلامك فكيف إلحامك ".

وهذا يؤكد وقوع جماعة المتلقين في دائرة الغواية دون استثناء ، بل إنهم جميعاً يريدون سماع الحكاية مرة أخرى ، لكن شعراً هذه المرة . وهنا تتجلى سلطة الحكاية مرتين ، مرة نثراً ومرة شعراً . لقد وضح تورط المتلقي وهو تورط فرضته اللغة باعتبار وظيفتها السردية أولاً، ثم باعتبار وظيفتها الجمالية ثانياً . فالفتنة قد تحققت بالنثر ، وما تكرار الحكاية بالشعر إلا تماهياً مع اللغة في تجل آخر من تجلياتها الجمالية .

٥ . تمثل لحظة الكشف في المقامة غزارة دلالية تشير إلى التحول من الخاص إلى العام . لقد استخدمت المقامة المسجد كمسرح للكشف عن الاحتيال الذي مارسته العجوز . نقرأ في المقامة : " ثم عاجت بخلو بال إلى مسجد خال . فأماطت الجلباب ، ونضت النقاب وأنا ألمحها من خصاص الباب . وأرقب ما ستبدي من العجاب"[٥٤] . ينطوي النص على مسألتين في غاية الأهمية هما ، دلالة المسجد في النص ، ثم المراقبة من خلال خصائص الباب .

٥/١ بدءاً يمكن أن نتساءل عن دلالة حضور كلمة مسجد، وهل حضورها كان عفوياً أم أنه جاء لدلالة أرادها النص ؟ من البديهي أن المسجد يملك حضوراً روحياً أساسياً في المجتمع الذي يتجه إليه النص . فإلى جانب كونه مكان عبادة ، فهو أيضاً يرمز للطهر والنقاء الذي يتناقض مع ما تمارسه العجوز / أبو زيد السروجي. فالادعاء بشيء وممارسة شيء آخر هو ما يتناقض مع بنية الشخصية *المسلمة المثالية* . إن ما يلفت الانتباه هنا هو ورود كلمة المسجد في غير موقع السجع ، وإلى مجيئها أيضاً مجردة من التعريف، فهل يقلل ذلك من حضورها الدلالي ؟ واضح أن كلمة مسجد قد تخلصت من سلطة السجع باحتلالها موقعاً وسطاً في جملتها.

ومن ناحية أخرى ، فإن تعريف لفظة مسجد كان سيوجه معناها في النص توجيها آخر ، ويحيلها إلى دلالة خاصة قد لا تخدم النص إلا في الحدود التي وظفت من أجلها . غير أن ورودها مهملة من التعريف قد شحن الكلمة بدلالات بعيدة الغور ومنح القارىء قدرة فائقة على التأويل . بالإضافة إلى ذلك ، فإن ورود كلمة مسجد في نص المقامة لم يكن عفويا ، فلو كان الأمر كذلك لأمكن أن نستبدل كلمة مسجد بكلمة مكان مطلقة من أي دلالات دينية أو تاريخية أو غيرها . وبالتالي يصبح نص الجملة : " ثم عاجت بخلو بال، إلى *مكان* خال ". فها هي الجملة قد استقامت ، مستوفية كل شروطها اللغوية. فحلت كلمة *مكان* في موضع مسجد في سياق الجملة ، لكنها لم تمنحنا المعنى الذي منحته كلمة مسجد . فالقضية ليست قضية موضع مادي ، بل هي قضية تتمحور في رمز يستدعي سياقا آخر خارج بنية النص . إن إطلاق كلمة مسجد من قيود التعريف والتخصيص ، منحها دلالة محورية لا يمكن أن تمر دون استنطاقها . فنحن هنا أمام المسجد الرمز وليس المسجد الموضع رغم ما قد يشير إليه ظاهر النص . ولذلك ، فإن النص ينطوي على ثنائية قوامها الصراع بين عالمين ، دينية يمثلها المسجد بكل القيم التي يستدعيها ، ودنيوية يمثلها الواقع بكل تناقضاته وبعده عن المثالية الدينية. فالصراع في النص ليس صراع محتال وجماعة لها مصالحها، بل هو صراع قيم وواقع لم يحسمه النص لأنه صراع لا نهائي . فلو انتهى هذا الصراع لم يعد هناك أصلا حاجة لهذه الثنائية برمتها. فشرط وجود هذه الثنائية هو في صراعها . فبينما تعزز القيم ثقة الإنسان بالانتصار والثقة على قهر الشر ، فإن الواقع يستمرىء تجاوزاته وكسر نمط المعيارية المثالية التي يحس الإنسان أمامها بضعفه وعجزه عن تجاوز سلطة الواقع .

٢/٥ المسألة الثانية تكمن في المراقبة التي كانت المرحلة الحاسمة في تجلي النص عن المفارقة . ففعل المراقبة يستدعي سرية الفعل، كما يستدعي فضح خصوصية الفرد . وتصبح المسألة أكثر تعقيداً عندما تكون الحادثة بين رجل وامرأة . المراقبة في النص بين الراوي / الرجل وبين العجوز / الأنثى المزعومة . الرجل يقوم بفعل المراقبة والمرأة في شرطها النصي خاضعة لهذه الإرادة الذكورية . إذن نحن أمام رجل ينظر وامرأة تشكل المنظور إليها أو الصورة(٥٥). إن هذه العلاقة بين الطرفين هي علاقة موروث ثقافي يجعل المرأة موضع نظرة الرجل ، لكنها النظرة التي تتلون وفقاً للحظتها . فهي قد تكون نظرة إثارة حسية ، أو نظرة انطباعية معنوية في غالبها سلبية. إن هذا الحضور الخاص للمرأة في المقامة ليس إلا بعضاً من حضورها السابق واللاحق في الآداب والفنون الإنسانية التي تكرس هذه النزعة الثقافية كأحد المسلمات والمفهومات العامة . وإذا كانت الفنون بمعناها العام قد تباينت في عرض صورة المرأة ، فإن السينما على نحو خاص قد أسهمت في تكريس واضح لمفهوم اللعبة الدرامية القائمة على نوع من الإثارة النفسية والحسية لدى المشاهد. ومن هنا فقد نُظر للسينما على أنه مثل ثُقب باب ينظر من خلاله الشخص عادة للتلصص واستراق النظر . ففي قاعة السينما يقبع المشاهد في الظلام متوحداً مع ذاته ينظر بنهم إلى صورة المرأة التي هي دائماً محل المنظور إليه(٥٦) . ورغم أن المشاهدة السينمائية طقس مشروع ، فإن كون المرأة هي عنصر استقطاب ومجال نظر فيها يحيل إلى أن السينما نجحت بقدرة فائقة في استثمار تجارب الفنون السابقة في إبراز جسد المرأة دون كيانها الإنساني . فالعودة إلى تاريخ منجزات النحت العالمي أو الفن التشكيلي في

عصر النهضة وما تلاه أو للتصوير الفوتوغرافي ، أو النظر حتى للأعمال السردية العالمية والعربية كلها تؤكد تاريخية الانتهاك وسلطة الرجل الثقافية . وبالتأكيد فإن الأمر يتحول من مجرد تسلية وإثارة إلى تأكيد سلطة مشفوعة بحق انتهاك خصوصية المرأة . وفي مقال شهير للورا مولفي بعنوان " المتعة البصرية والسينما الروائية" قدمت الكاتبة دراسة عميقة لموقع المشاهد الرجل حيث قمتم السينما بتغذية وإشباع نهمه في النظر للمرأة على نحو مغر (٥٧) . ورغم التمايز بين المُشاهد في السينما وبين الراوي في هذه المقامة ، فإن مولفي تنظر للمشاهد في دراستها القائمة على منهج التحليل النفسي على أنه حالة نفسية يمارس طقسه بتفرد مطلق فهو بعيد عن الفعل الاجتماعي الذي ينظر للمرأة ضمن حالة ارتياب موروثة عامة. وعلى الرغم أيضاً من التباين الصارخ بين تهميش المرأة في السينما وبين استخدامها في هذه المقامة ، فإن السياق العام يؤكد نوعاً من التهميش وانتهاك الخصوصية . ففي هذه المقامة يؤدي الراوي دور المشاهد السينمائي، فهو يراقب المرأة عبر خصاصة الباب بتلذذ ناتج عن كشف السر الذي سيدين الممارسة . فهو يمارس سلطته كرجل بطريركي قادر على فضح غواية المرأة وحيلتها . فعدم الثقة في المرأة وبالتالي في فعلها ربما يكون الدافع الخفي وراء هذا الموقف غير الأخلاقي من قبل الراوي . وربما يفسر هذا استمرار نقمة الراوي وجماعة الشعراء في ردة فعلهم نحو العجائز دون أن يلقى أبو زيد السروجي أي توبيخ رغم انكشاف خدعته .

٦ . قيل من قديم إن أعذب الشعر أكذبه . ويمكن أن يقال إن أعذب السرد ما وافق الهوى . السرد مبالغة ، والمبالغة كذب ، والكذب حجب للحقيقة . وفي *أساس البلاغة* " رَوَى عليه

الكذب: أي كذب عليه، وفلان لا يُروى عليه كذب "[٥٨]. وكلما بالغ السارد في سرده استزاد المسرود له من المبالغة تحت تأثير الرغبة في التفاعل مع السرد . ففي المقامات يحتال المكدي بالسرد ليغري ويغوي الناس بالعطاء . ومن المؤكد أن قص المرأة في المقامة البغدادية قد وافق هوى في نفوس مشيخة الشعراء أقلـه إعجابهم بسبك الحكاية تارة نثراً وتارة أخرى شعراً . فعبر سلسلة من الكنايات خلقت العجوز صورة تضج بالمبالغة . لقد كان قصها ارتداداً لواقع مزيف لا تملك منه شيئاً إلا أن تسرده . والكنايات عموماً تحتل مساحة واسعة من المقامة . فهل من دلالة يمكن التقاطها غير وظيفتها البلاغية ؟ يُعرِّف أهل البلاغة الكناية بأنها " كلام مجازي ، أريد به معنى مجازياً أشد بلاغة ، مع جواز إرادة معناه الأصلي القريب الظاهر ، إذ لا قرينة تمنع من ذلك "[٥٩]. ويمكن أن نقرأ الكناية في هذه المقامة على أنها تعبير مجازي لتضخيم الصورة والمراوحة بين واقعين ، واقع يملك فيسود وواقع يحتاج فيسأل. لقد كانت الكنايات في هذا السياق السردي هي مفتاح العالم الذي تبحث عنه المرأة وهي تقص واقعة التحول من السيادة إلى السؤال . ونتيجة لذلك ، تستطيع المرأة أن تبهر ، وتصدم ، وتغوي وتغري بالعطاء . إن أهمية كنايات النص تكمن في أنها ليست مبتورة السياق ، بل إنها جزء من سياق سردي يكشف ويضخم جور الواقع . فتتحول وظيفة الكناية من البلاغي المبهر إلى الدلالي المؤثر.

تقول العجوز :

" إني من سروات القبائل ، وسريات العقائل ، لم يزل أهلي وبعلي يحلون الصدر ، ويسيرون القلب ، ويمطون الظهر ، ويولون اليد : فلما أردى الدهر

الأعضاد ، وفجع بالجوارح الأكباد ، وانقلب ظهراً لبطن ، نبا الناظر ؛ وجفا الحاجب ، وذهبت العين ، وفقدت الراحة ، *وصلد الزند* ووهنت اليمين وضاع اليسار ، وبانت المرافق ، ولم يبق لنا ثنية ولا ناب..."(٦٠).

من خلال هذا المقتبس تفتتح المرأة حكايتها بالحديث عن نقيضين ، هما وقع له السيادة وما يتبعها من كرم ومروءة وشرف ، وواقع مسحوق وفقر مدقع وما يتبعه من تبعات السؤال ومذلته . والانتقال من المجد إلى الذل نص مسكوت عنه لعدم أهميته في خطابها السردي. وهي تلجأ لذلك لأنها تتحدث عن واقع مختلق لا تملك له أي تفاصيل فضلاً عن البوح بها . ولأن العجوز تروي لتغوي، ثم تبالغ لتغوي ، فإنها تسعى إلى ردم فجوة التفاصيل بالتعبير عنها بسلطة الزمن التي تحيل البحث عن التفاصيل إلى أمر غير مهم أمام ما أحدثه الزمن من جرح غائر في جسد حكايتها . لقد عبرت عن غياب التفصيل بقسوة الزمن " فلما أردى الدهر الأعضاد ، وفجع بالجوارح الأكباد ، وانقلب ظهراً لبطن ، نبا الناظر..."(٦١). فالتعبير بالزمن هنا هو زحزحة المسؤولية من الفعل البشري إلى الفعل الميتافيزيقي . ولذلك ، فإن التعبير بالكناية عن تحول الأمر اقتضى ثلاث جُمل كانت كافية لهز ثقة متلقي الحكاية في الواقع الذي تفاعل معه باعتباره الحلم الذي يتوق إليه . أما الواقع الآخر فهو العالم الذي بسطت المرأة فيه القول بالكناية تارة وبغيرها تارة أخرى . والدلالة لا تحتاج إلى تفسير إلا بالقدر الذي نتذكر أنها في موقف السؤال ، والسؤال يقتضي الإسهاب فيما آلت إليه حالتها .

٦/١ لقد بُنيت المقامة على لحظة توتر حاد ، وهـي لحظـة النهاية التي سعى النص إلى الوصول إليها . وإذا كان هناك من نـواة للنص فهي في الخروج من غواية السـرد إلى حقيقة الواقع . فبعـد سماع حكاية العجوز يكاد النص يلفظ أنفاسـه . ها هي العجوز الآن تتأهب للذهاب بعد أن انقضت حاجتها . يقول الحارث بن همام :

فلما افعوعم جيبها تبراً ، أولاها كل منا بـراً ، تولـت يتلوها الأصاغر ، وفوهاً بالشكر فـاغر ، فـاشرأبت الجماعة بعد مَمَرَّها ، إلى سبرها لتبلو مواقـع برِّهـا ، فكفلتْ لهم باستنباط السر المرموز[٦٢].

يستعيد النص بهذه الحركة وهجه بعد أن خفـت أو كـاد . فالمسرود لهم أخذوا يخرجون من تأثير الغوايـة السـردية إلى واقـع الحدس بخطر ما . فهناك عقدة تتمثل في سر خفي يسعى النـص إلى كشفه . واسر هو المفارقة التي ينتهي بها النص . ففي النهاية يخرج أبو زيد السروجي من التنكر إلى الحقيقة ، ومن السرد إلى الواقع . فلـم يكن هدف النص هو سـرد حكاية فقط ، بل كـان الهـدف هـو إحداث المفارقة وفضح زيف الواقع . فالتنكر الذي مارسه أبو زيـد السروجي يحيل إلى شيء واحد هو أن الواقع يخفي حقيقتـه . فمـا الصورة التي نراها إلا حالة نجح السرد في فضحـها . فالمتقـابلان في النص هما (أبو زيد السـروجي والعجوز) أو الواقع والمتخيل ، الأول يمثل الواقع بكل رداءته ، والثاني يمثل صورة السـرد الـتي تفضـح وتُغري أيضاً بالنقاء والتسـامي . فالبذل سمة وفضيلة لم يألفها واقـع أبي زيد السروجي ، فكان السرد محرضاً على تعاطيه . فـإذا كـان مشيخة الشعراء قد تحفظوا عند سمـاع السرد الأول ، فقد أقبلـوا

بيقين مطلق إلى التسليم بسجر السرد وغوايته في المرة الثانية . لكن المواجهة بين جماعة الشعراء وحقيقة الواقع كانت مخيبة للآمال . لقد أحسوا بالخديعة لأن حيلة السرد قد انطلت عليهم .

٢/٦ إذا كانت الغواية في نص المقدمة قد قامت على خدعة مارسها أبو زيد السروجي ، فإن هناك أبعاداً أخرى للغواية نلحظها في *ألف ليلة وليلة* . فالغواية في حيزها السردي في نص الليالي قد أحدثت متعة ما صرفت رغبة شهريار التدميرية إلى تعايش أكثر منطقية مع من حوله . كما أن الغواية بالمفهوم السردي يمكن أن تنهض على قوة الحجة وبراعة الاستدلال التي تُفحم وتُقنع مغيِّرة مجرى الحكاية . وهذا ما نجده في نص المرأة الخارجية أو في بعض نصوص *بلاغات النساء* ، أو في نصوص أخرى كثيرة منتشرة في كتب الأدب . فهذه النصوص تمنحنا القدرة على اختراق المفهوم المعجمي للغواية وتلمس دلالات أخرى ضمن سياقات سردية عديدة .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣/٦ يمكننا بعد ما تقدم أن نستنتج أن السرد في عالم المقامات فضح لطبقية الواقع . ورغم أن نصوص المقامات لا تفصح عن هاجسها ، فإن تأويلها بصراع بين واقعين يصبح مقبولاً . فالثيمة المتكررة تؤكد أن هناك جدلاً بين واقعين ، واقع متعال يقابله آخر مهمش يفرز فئة المكدين والمشتغلين بالسؤال . إن الاحتيال بالسرد ظاهرة متكررة في المقامات ، كما أن الوقوع في غوايته سمة متكررة . السرد ، إذن ، عالم من المبالغات العذبة التي تغري بالنزوح من الواقع إلى المتخيل . فليس السرد في النهاية إلا ما نحلم به ولا نكف أنفسنا عن الوقوع في غوايته .

٧. لقد كشفت هذه المقامة حاجتنا إلى قراءة تراثنا السردي

قراءة جادة تضع في الاعتبار السياقات التاريخية والاجتماعية التي تشكل المفتاح الحقيقي والمرجعية المنطقية لفهم أبنيته ومنطلقاته . إن هذه المقامة جزء من تراث سردي نشأ تحت وطأة ظروف اجتماعية وسياسية خاصة شكلت وجدانه وجسدت رؤيته . فهو سرد ناتج عن عصره ، يحمل هوية ثقافية واجتماعية ، بدءاً من اللغة التي تطبع عالمه وانتهاءً بالثيمات التي تحدد اهتماماته . إن سرد المقامات يتميز عن غيره من السرود القديمة بلعبة الموتيف التي تتكرر على نحو دقيق في كل نصوص المقامات . فالبطل نموذج للمحتال ، والكنايات لغة واصفة للمتخيل ، والحدث يتطور دائماً نحو الكشف عن خدعة ، وهي كلها سمات موتيفية تتكرر في سرد المقامات . وهذه المقامة تنسجم مع سرد المقامات عموماً في شكلها ومضمونها ، محتفظة بخصوصية تتمثل في توظيف المرأة من خلال تنكر البطل السروجي في هيئة عجوز دردبيس على حد تعبير المقامة البغدادية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١/٧ ركز هذا البحث في معالجته لهذه المقامة على مفهوم الغواية السردية عبر قراءة البنية السردية والبعد الموضوعي الذي يشكل خلفية مهمة للمقامة . فقد تجلت الغواية في الوله الذي حل بالمسرود لهم داخل نص المقامة ، بدءاً من تعلقهم بمظهر اللغة ، وانتهاءً بأحكام النص لغوايته من خلال رسم خطوط واضحة المعالم للبعدين الاجتماعي والتاريخي في جسد المقامة . فكشفت المقامة بذلك عن العديد من التفاصيل التي بلورت عمقاً يتجاوز مجرد المتعة السطحية التي دائماً ما يُنظر للمقامة من خلالها . وهكذا فإن المقامة تتحول من خطاب متعة بلاغية إلى خطاب إدانة سردية . هذا الخطاب يتجسد من خلال مفهوم الغواية الذي ينطوي على صراع بين

طرفين أحدهما يروي والآخر يتلقى . غير أن هذي الطرفين يعيشان في حالة متوترة تعكس عمق الصراع الذي نتبينه بصفاء تام من خـــلال خطاب السرد الذي يفضح وينزع أقنعة الواقع الواحد تلو الآخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١. الحريري . مقدمة مقامات الحريري ، (ص ٧) .

٢. ابن قتيبة .عيون الأخبار . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٦م ، ج١ ، (ص ٤٣) .

٣. الفيروز أبادي ، مجد الدين ، *القاموس المحيط* . بيروت : دار الفكر ، ١٩٩٥م ، (ص ١١٨٧) .

٤. يشترك في هذا العديد من المعاجم . انظر تاج العروس ، القاموس المحيط ، معجم لين ، وغيرها .

٥. الفيروز أبادي ، (ص ١١٦١).

٦. رضا ، محمد ، *معجم متن اللغة* . ج٣. بيروت : مكتبة الحياة ، ١٩٥٨م ، (ص ٦٨٨) .

٧. انظر A Compendious Syriac Dicitionary. Ed, J. Payne Smith, London, Oxford University Press, 1988, p. 232.

8. Koehler, Ludwing in Veteris Testament : Libros. Leiden Brill, 1985, p. 876.

٩. رضا ، محمد (ص ٦٨٧). انظر أيضاً القاموس المحيط ، مادة (روي) وغيره من المعاجم .

١٠. الجوهري ، اسماعيل بن حماد ، الصحاح . ت : أحمد عبدالغفور عطار ، ١٩٥٦م، (٢٣٦٤ – ٢٣٦٥) .

١١. *المعجم الوسيط* ، مجلد الثاني ، (ص ٦٦٧) (يقال : روى عليه الكـذب : كـذب عليـه ، والرواوي : راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله (والراوية) : مؤنث الراوي .

١٢. إيماناً من الباحث أنه يمكن تطوير اللغة وتطويعها ، فإنه يرى إمكانية استخدام الغاويـة بمعنـى راوية الحديث دلالة على قرب المعنى الأصلي بين نقل الماء ونقل الحديث وروايته .

١٣. هوليبيك ، ماري لاهي . *أنوثة شهرزاد : رؤيا ألف ليلة وليلة* . ت: عابد خازنـدار . القاهرة : المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر ، ١٩٩٦م ، ص (٣١) .

١٤. المصدر السابق ، (ص ٣٠) .

١٥. البمبي ، علي عبدالرءوف علي . *المقامات وباكورة قصص الشطار الأسبانية* . كتاب الرياض ، العدد ٤٨ ، ديسمبر ١٩٩٧م ، (ص ١٥ – ١٦) .

١٦. السعافين ، ابراهيم ، *أصول المقامات* . بيروت : دار المناهل ، ١٩٨٧م ، (ص ٣٨) .

١٧. انظر كتاب ابراهيم السعافين . *أصول المقامات* . وخاصة الفصل الأول ، (ص ٢٥ – ١١١).

١٨. كيليطو ، عبدالفتاح ، الغائب ، *دراسة في مقامة للحريري* . الدار البيضـاء : دار توبقـال ، ١٩٨٧م ، (ص ١٥) .

١٩. القالي ، أبو علي ، *ذيل الأمالي والنوادر* . بيروت : دار الآفاق الجديدة ، (ص ١٧٤) . انظـر

ARCHIVE

أيضاً حكاية أمنة بنت الشريد مع معاوية ، بلاغات النساء ، طيفور الخرساني ، ت : د. عبدالحميد هنداوي (ص ١٣٣ – ١٣٦) .

٢٠. علي ، عواد . *غواية التخيل المسرحي* : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد . بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧م .

٢١. المصدر السابق ، (ص ٤٦) .

٢٢. سليمان ، نبيل . *فتانة السرد والنقد* . سورية : دار الحوار ، ١٩٠٤م .

٢٣. شياع ، كامل . " غوايات الدلالة "، علي عسّاف ولغة ما بعد اللوحة ". *أبواب* . العدد ١٨ ، (خريف ١٩٩٨)، (ص ١٩٢).

٢٤. على عكس ما تصوره بعض النقاد من سلبية الراوي في المقامات ، فإن الراوي يشارك في بناء الحدث . فهو ليس مجرد راو عن بعد ، بل هو راو يؤدي وظيفته النصية بدقة ، بل إنه غالباً ما يتواطأ مع البطل كما هو الحال في هذه المقامة . انظر ، اليمني ، علي عبدالرءوف ، المقامات *وباكورة قصص الشطار الأسبانية* ، كتاب الرياض ، العدد ٤٨ ، ديسمبر ١٩٩٧م، (ص ٢٥).

٢٥. انظر عبدالفتاح كيليطو . *الغائب* . يقول كيليطو في معرض حديثه عن المقامة الكوفية : " هناك قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صيغة الأمر " (ص ٤٩). وهذا المعيار ينسحب على الجزء الثاني من المقامة حيث يطلب الراوي ومعه مشيخة الشعراء أن تروي لهم العجوز الحكاية شعرا . لكن الظريف أن العجوز تبدأ حكايتها في مقدمة المقامة البغدادية دون أن يطلب منها ذلك . راجع نص المقدمة .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٦. الحريري ، أبو محمد القاسم بن علي . *شرح مقامات الحريري* . بيروت : دار الفكر ، ١٩٩٢، (ص ١٣١) .

٢٧. المصدر السابق ، (ص ١٣٩) .

٢٨. رغم أن الشعر يحضر لا كشاهد بل كجزء أو مرادف للحكاية المنثورة كما هو الحال في المقامة التي نحن بصدد الحديث عنها .

٢٩. الحريري ، (ص ١٠) .

٣٠. انظر الأبيات التي يبرر فيها أبو زيد السروجي فعله بعد أن انكشف أمره (المقدمة البغدادية ص ١٣٨ من شرح مقامات الحريري . يقول السروجي وتارة أنا صخر وتارة أخت صخر.

٣١. المصدر السابق ، (ص ١٣١ – ١٣٨) .

٣٢. قاسم سيزا، بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ . القاهرة : دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٥، (ص ١١٣) .

٣٣. المصدر السابق ، (ص ١١٠) .

٣٤. المصدر السابق ، (ص ١١٠) .

٣٥. الحريري ، (ص ١٣٢) .

٣٦. علي ، عواد ، (ص ١٥) .

٣٧. قاسم ، سيزا ، (ص ١١١) .

٣٨. انظر الفصل الثالث " الجسد بوصفه قيمة ثقافية " من كتاب د. عبدالله الغذامي . *المرأة واللغة*. بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦م . في هذا الفصل يقدم د. الغذامي من خلال حكاية الجارية تردد في *ألف ليلة وليلة* (من الليلة ٣٧٠ إلى الليلة ٤٥٣) صورة لانتصار المرأة عبر السرد ، مستخدمة الحركة المسرحية من " الاطراق والصمت والتظاهر بالعجز والوهن " (ص ٩٠) إلى جانب سلطة اللغة ذات السياق السردي القائم على المحاورة بين الجارية وصفوة علماء عصر هارون الرشيد .

٣٩. انظر العقد الفريد ، والأغاني ، ونهاية الأرب ، وبلوغ الأرب ، وعيون الأخبار ، وأمالي القالي، وغيرها من مراجع الأدب . ففيها مادة وفيرة غزارة تراث العرب القصصي . ففي هذه القصص ما هو مختلق متخيل ، وفيها ما يختلط الواقع بالخيال ، وفيها ما يظهر فيه التاريخ من خلال حضور شخصيات بعينها كالخلفاء والولاة والقادة .

٤٠. طيفور الخرساني ، أحمد بن أبي طاهر ، *بلاغات النساء* . القاهرة : دار الفضيلة ، ١٩٩٨م.

٤١. انظر *بلاغات النساء* (ص ٣٢ ، ٣٧ ، ٤١ ، ٦٧ ، ١٢٤ ...).

٤٢. القاضي ، محمد ، " *جمالية النص السردي في رسالة الغفران للمعري* ". علامات في النقد ، مجلد ٨ جزء ٣١ ، (ص ٩٩) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤٣. الحريري ، (ص ١٣٩) .

٤٤. الأمر بالكسر الشيء العجيب .

٤٥. الحريري ، (ص ١٣٩) .

٤٦. قاسم سيزا ، (ص ١٣١) .

٤٧. المصدر السابق ، (ص ١٣٣ – ١٣٤) .

٤٨. الأصفهاني ، ابو الفرج . الأغاني ، ت: علي السباعي وآخرون . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ج ٣٢ ، (ص ٨٧ – ٩١) .

٤٩. روي بأكثر من صفة : انظر مثلا الأغاني . الجزء ٢٢ ، (ص ٨٧ – ٩١) ، وانظر أيضاً كتاب الأمثال ، لأبي عبيد القاسم بن سلام ، (ص ٣١٩) ، و(ص ٣٤١) .

٥٠. سويدان ، سامي في *دلالية القصص وشعرية السرد* ، بيروت ، دار الأدب ، ١٩٩١م ، (ص ١٩٢ – ١٩٤) ، انظر خاصة حديثه عن تعدد رواية النص السردي .

٥١. الحريري ، (ص ١٣٣ – ١٣٤) .

٥٢. أي نظمك للشعر ، يقال ألحم الشعر أي نظمه .

٥٣. المصدر السابق ، ص (١٣٣ – ١٣٤) .

٥٤. المصدر السابق ، (ص ١٣٧) .

55. **Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures, Boomington, Indiana University Press, 1989, (p. 19).**

٥٦. لقد عقبت لورا مولفي على هذه الدراسة بدراسة أخرى تعالج فيها موقع المشاهدة الأنثى في السينما بعد أن ثارت العديد من التساؤلات حول غيابها عن طقس المشاهدة . ما الذي يحدث عندما تنظر المرأة للرجل ، كان هذا هو السؤال الذي أجابت عليه الدراسة بتوسع . انظر المصدر السابق .

٥٧. انظر هذه الدراسة منشورة في الكتاب المشار إليه آنفاً . عنوان الدراسة الأصلي هو **Visual Pleasures and Narrative Cinema**.

٥٨. *الزمخشري ، أساس البلاغة* . (ص ٢٦٠) .

٥٩. دعكور ، نديم حسين. اللغة العربية : قواعد ، بلاغة ، عروض ، بيروت : ١٩٩١م ، (ص ١٥٤) .

٦٠. الحريري ، (ص ١٣٢) .

٦١. المصدر السابق ، (ص ١٣٢) .

٦٢. المصدر السابق ، (ص ١٣٧) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملامح القصصية في كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورد محمدي مكاوي عزب

تمهيد :

يُعد كتاب الإمتاع والمؤانسة من أهم آثار أبي حيان التوحيدي إن لم يكن أهمها على الإطلاق ؛ ولتأليف أبي حيان لهذا الكتاب قصة ممتعة ؛ ذلك أن أبا الوفاء المهندس كان صديقاً لأبي حيان وللوزير أبي عبدالله العارض – أبي عبدالله الحسين بن أحمد بن سعدان – وزير صمصام الدولة البويهي ، فقرب أبو الوفاء أبا حيان من الوزير ووصله به ، ومدحه عنده ، حتى جعل الوزير أبا حيان من سماره ؛ فسامره سبعاً وثلاثين ليلة كان يحادثه فيها ، ويطرح عليه أسئلة في مسائل مختلفة فيجيب عنها أبو حيان . ثم طلب أبو الوفاء من أبي حيان أن يقص عليه ما دار بينه وبين الوزير من حديث، وذكره بنعمته عليه في وصله بالوزير ... فأجاب أبو حيان طلب أبي الوفاء ... وفضل أن يدون ذلك في كتاب يشتمل على كل ما دار بينه وبين الوزير من دقيق وجليل ... فوافق أبو الوفاء على ذلك ، وقد تزيد فيه أبو حيان ونمق الحديث واخترع أشياء لم تجر في مجلس الوزير . وقد قسم أبو حيان كتابه إلى أربعين ليلة ؛ فهو أشبه شيء بألف ليلة وليلة ، ولكنها ليست ليالي للهو والطرب وكيد النساء ، وإنما هي ليال للفلاسفة والمفكرين والأدباء ... فإن كان ألف ليلة وليلة يصور أبدع تصوير الحياة الشعبية في ملاهيها وفتنها

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعشقها ، فكتاب الإمتاع والمؤانسة يصور حياة الأرستقراطيين ؛ أرستقراطية عقلية ؛ كيف يبحثون ، وفيم يفكرون ؟ وكلاهما في شكل قصصي مقسم إلى ليال ، وإن كان حظ الخيال في الإمتاع والمؤانسة أقل من حظه في ألف ليلة وليلة[1]. والحقيقة أن الباحثين لم يلتفتوا إلى دراسة الفن القصصي في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، لهذا تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن بعض الجوانب المطوية في أدب أبي حيان ، لتؤكد أصالة فن القصة العربية في أدبنا العربي ؛ ولاريب أن دراسة المقومات القصصية عند أبي حيان التوحيدي في كتابه " الإمتاع والمؤانسة " جديرة أن تقف شاهداً على أصالة القصة العربية ، وأن تضاف إلى الشواهد الأخرى للفن القصصي العربي التي نتلمسها في كتب التراث ذات الملامح القصصية مثل المقامات ، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، وقصة حي بن يقظان لابن طفيل وغير ذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولاشك أن التأثيرات الغربية واضحة في تطوير الفن القصصي العربي ، وهو تطوير ضروري ومنطقي ، ولا يمكن للنظرة العلمية السليمة أن تتجاهله أو تغض من أهميته . على أننا ينبغي أن ننبه أيضاً إلى التأثيرات العربية الأصيلة التي أنضجت الفن القصصي الحديث . وهي تأثيرات بالغة الأهمية لأنها تتصل بالهوية العربية للقصة الحديثة . وليست محاولتنا تلك إلا واحدة من المحاولات لتأكيد تلك الهوية .

وسنحاول أن نبرز أهم الملامح القصصية في كتاب " الإمتاع والمؤانسة " من خلال ما أطلقنا عليه مصطلح اللقطة ؛ ثم من خلال ما أطلقنا عليه مصطلح اللوحة .

اللقطة :

يعرض علينا أبو حيان أحياناً ما نستطيع أن نسميه باللقطة وهوعبارة عن مشهد سريع مضغوط يحتوي على بعض العناصر القصصية . ومن أمثلة هذا اللون تلك اللقطة الطريفة التي أشار فيها إلى أوضاع العامة . يقول على لسان الوزير : " حدثني عما تسمع من العامة في حديثنا قلت : سمعتُ (بباب الطاق) قوماً يقولون: اجتمع الناس اليوم على الشط ، فلما نزل الوزير ليركب المركب صاحوا وضجوا وذكروا غلاء القوت وعوز الطعام وتعذر الكسب وغلبة الفقر وهتك صاحب العيال ، وأنه أجابهم بجواب مر مع قطوب الوجه وإظهار التبرم بالإستغاثة : بعد لم تأكلوا النخالة . فقال : والله ما قلت هذا ، ولا خطر لي على بال ، ولم أقابل عامة جاهلة ضعيفة جائعة بمثل هذه الكلمة الخشناء ، وهذا يقوله من طرح الشر، وأحب الفساد وقصد التشنيع علي ، والإيحاش مني ...." [٢] .

وهذه اللقطة على صغر حجمها ذات دلالة تاريخية ، ومغزى اجتماعي فهي تصور لنا حدثاً وقع في بغداد قبل ألف سنة ، ورغم أنها حدث قد يحدث في أي عصر وفي أي مكان ؛ إلا أنها تصور الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية إبان تلك الفترة في تاريخ الأمة الإسلامية بما تفجر خلالها من أزمات تمثلت في اشتداد الصراع على السلطة والتكالب على اقتناء الثروة. واللقطة ترسم لنا صورة لمظاهرة صاخبة قام بها جمهور من الكادحين الذين فشت فيهم البطالة وضاقت عليهم الأرض بما رحبت ؛ فأصبح من العسير عليهم تأمين القوت ؛ ولم تقف الأمور عند هذا الحد فحسب بل طحنتهم أيضاً وطأة الغلاء ؛ ولما بلغت القلوب الحناجر ، كان لابد

من حدوث هذا الانفجار الذي تمثل في تجمعهم على شاطىء دجلة يرتقبون مرور الوزير ، حتى إذا ما لمحوه وهو يهم بالعبور صرخوا في وجهه مستنكرين تلك الأوضاع وما هم فيه من بؤس وشقاء وحرمان . والفريد في تلك اللقطة أن أبا حيان التقطها واهتم بأمرها ؛ واستطاع بذكاء شديد أن يستغل سؤال الوزير له ، فيذكرها على مسامعه ، منتهزاً فرصة تلك الساعة الثمينة ساعة الصفاء والمؤانسة التي جمعتهما، وبلباقة شديدة أشعر الوزير بالحرج وأظهر تعاليه وصلفه وخرقه الذي تمثل في جوابه الأحمق المتعجرف للجماهير . وبنفس الوقت يريد أبو حيان أن ينتقم لطبقة الفقراء والبؤساء ، فهو يعاتب صاحب السلطة عتاباً خفياً ويلومه لوماً مستتراً ؛ وكأنه يريد الإنتصاف لهؤلاء البؤساء المعذبين في الأرض ؛ الذين تعاطف معهم أبو حيان لسوء حاله وفقره ومعاناته . فهو يعد نفسه واحداً منهم ، ولا يهمنا أن يكون ما نُسب للوزير صحيحاً أم مجرد اختلاق وافتراء، لكن المهم هو أن الوزير شعر بالإحراج لذا فقد اضطر إلى إنكار تلك الحادثة والإعتراف ببشاعتها ، مدافعاً عن نفسه بنسبتها إلى أعدائه الذين اعتادوا نسج الشائعات ضده ودأبوا التشنيع عليه . وتلك اللقطة تحتوي على مشهدين متقابلين متعاقبين الأول تلك المظاهرة التي قام بها حشد من المستضعفين في الأرض وهم يمثلون القاعدة العريضة من الجماهير الكادحة . والثاني يتجلى في غطرسة الراعي وتعاليه على الرعية وقذفه لهم بخناجر القول المسموم، في حين كان يجب عليه أن يستمع إلى شكواهم وأن يتلطف معهم ويرفق بهم ويعمل جاهداً على رفع الظلم عنهم ، فتلك اللقطة تعد وثيقة تاريخية، ومشهد من المشاهد الحية على حياة الناس وأوضاعهم في ظل بعض الحكام في العصور الوسطى . فقد كان أبو حيان بارعا في تصوير البيئة الاجتماعية والاقتصادية تصويرا رائعا واقعيا حيا على إيجازه عندما

ذكر غلاء القوت ، عوز الطعام ، تعذر الكسب ، وغلبة الفقر ...، مما يلقي الضوء على بعض المعضلات الكبرى في الدولة العباسية ؛ حيث أخذت فيها طبقة خاصة من الناس تسيطر على الثروات في حين أن الغالبية العظمى من الشعب كانت ترزح تحت نير البؤس والحرمان نتيجة عدم توافر العدالة الاجتماعية . وقد نجح أبو حيان في رسم شخصية الوزير المتعجرف القاسي الظالم المستخف بآلام الرعية بملامحها الخارجية من قطوب الوجه ، وإظهار التبرم بالإستغاثة وبملامحها الداخلية من خلال رده على البؤساء ذلك الرد البشع ؛ وهناك أيضاً الشخصية الجماعية لجماهير الشعب البائسة المعذبة الكادحة المحرومة ، إذن فتلك اللقطة على صغرها تحتوي على عناصر القصة من سرد وحوار ورسم لبعض ملامح الشخصيات وتصوير للبيئة السياسية والاقتصادية والاجتماعية . أما عن مسرح اللقطة أي بيئتها المكانية فهي " باب الطاق " ببغداد على شاطىء دجلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونرى في كثير من اللقطات أو اللوحات التي يوردها أبو حيان ، أن هناك مغزى وراءها يرمي إليه ويبغي تحقيقه . فليس الهدف منها فقط مجرد الإمتاع والمؤانسة ، بل الهدف أعمق والغاية أهم . ويجب ألا ننسى دائماً أنه كان فيلسوفاً ؛ فهو بهذا المعنى صاحب فكر يريد أن يطرحه كما رأينا في اللقطة السابقة التي يهدف منها أن يلفت صاحب السلطة إلى معاناة الشعب في محاولة منه للإصلاح؛ وكما نرى في تلك اللقطات المتتابعة التي يوردها التوحيدي في الليلة الأربعين " لحاجة في نفس يعقوب يريد أن يقضيها "؛ واللقطة الأولى من هذه اللقطات يرويها أبو حيان على لسان أستاذه أبي سليمان المنطقي ، الذي كان كثيراً ما يستشهد بأقواله ويروي

عنه ... إن أبا حيان لم يستطع أبداً أن يكون رحب الصدر بالمتكلمين وسر ذلك راجع إلى علاقته أولاً بأهل الحديث ، وميله إلى البساطة التي تبلغ بصاحبها منزلة الاطمئنان ، ثم إلى علاقته بعد ذلك بالفلسفة. وقد عادى أبو حيان الكلام مشتركاً مع رأي أساتذته المتفلسفين الذين بينوا له أن الجدل الكلامي ليس إلا شغباً وسفسطة ، وأن السداد إنما يلحق بالفلسفة والقائمين عليها. وشيء آخر لابد أن ننتبه له وهو : أن أبا حيان ينتسب إلى مدرسة أبي سليمان المنطقي التي أنشأها يحيى بن عدي ، وهي مدرسة الفلسفة .. التي كانت ترى الفصل بين الفلسفة والدين ، ولا ترضي الجمع بينهما وتعتقد أن لكل مجاله الخاص في النفس الإنسانية [٣] . إذن مغزى أبي حيان واضح من خلال اللقطات السابقة وهو مهاجمة المتكلمين أهل الجدل والسفسطة وإبداء رأيه فيهم لذا فقد بدأ اللقطة الأولى بقول أبي سليمان : " والمصلحة عامة نهي عن المراء والجدل في الدين على عادة المتكلمين الذين يزعمون أنهم ينصرون الدين ، وهم في غاية العداوة للإسلام والمسلمين ، وأبعد الناس من الطمأنينة واليقين " ، وختمهما بقوله : "هذا من شؤم الكلام ونكد الجدل ..." .

وهناك أيضاً لون من اللقطات الطريفة أوردها التوحيدي في الليالي التي تحدث فيها عن أمر الطعام والمطعمين ونوادر البخلاء والطفيليين ؛ ولم يكن من المستغرب على رجل مثل التوحيدي عانى مرارة الفقر وويلات الجوع أن يقبل على تلك النوادر وأن يرحب بالإستمتاع إلى أحاديث الطعام والمعدة [٤] . وهو يعلل إقباله على الكتابة في هذا الباب بعد كل ما كتبه فيه الجاحظ فيقول : " إن الجاحظ قد أتى على جمهرة هذا الباب إلا ما شذ عنه مما لم يقع إليه

فإن العالم – وإن كان بارعاً – ليس يجوز أن يظن به أنه قد أحاط بكل باب ، أو بالباب الواحد إلى آخره ، على أنه قد حدث منذ عهد الجاحظ إلى وقتنا هذا أمور وأمور ، وهنات وهنات ، وغرائب وعجائب ...."[٥] . ورغم أن أبا حيان عُرف بانتمائه إلى الجاحظ وتأثره به إلا أن هذا لا يعني فقدان الإبتكار[٦] . ومن أروع اللقطات التي أوردها أبو حيان في تلك الليالي هذه اللقطة التي جاءت على لسان أبي الحسن قال : " كانت لي ابنة تجلس معي على المائدة فتبرز كفاً كأنها طلعة ، في ذراع كأنها جمارة . فلا تقع عينها على أكلة نفيسة إلا خصتني بها ، فزوجتها ، وصار يجلس على المائدة ابن لي ، فيبرز لي كفاً كأنها كرنافة في ذراع كأنها كربة ، فوالله إن تسبق عيني إلى لقمة طيبة إلا سبقت يده إليها "[٧] وهذه اللقطة يظهر لنا فيها من سمات الفن القصصي السرد ورسم بعض ملامح الشخصيات والتخييل ؛ فقد رسم لنا أبو حيان شخصيتين متناقضتين وهذا واضح من خلال تصرف كل منهما مستعيناً بعنصر الجمال والتصوير ؛ شخصية الابنة البارة بأبيها المحبة له التي تؤثره على نفسها . أما الشخصية الأخرى فهي على نقيضها وهي شخصية الابن الجشع البشع المحب للطعام ، بل المحب لنفسه فهي تتسم بالأنانية والطمع وإيثار الذات على الآخرين حتى لو كان الأب، فقد انعدم فيها البعد الإنساني واختفى ، فلم يعد له وجود أمام شراهتها وحبها للطعام . وقد استعان أبو حيان بالخيال على تجسيد الشخصية، فكف البنت العطوفة المعطاءة التي تقدم لأبيها الأكل النفيس وتخصه به كأنه ثمر النخل في ذراع كأنه قلب النخلة ، الذي يخرج منه الثمر والسعف وتموت بقطعه[٨] ، أما الابن الشره الأناني فكفه في خشونتها وغلظتها وجفافها وعدم عطائها ، كأنه أصل السعف الذي يبقى في جذع النخلة في ذراع طويل كأنه السعف نفسه ، لذا فهو

يستطيع بسهولة ويسر الوصول بسرعة إلى أي لون من ألوان الطعام على المائدة مهما كان بعيداً . وقد نجح السرد نجاحاً باهراً وخاصة حين جسد شخصية الابن " فوالله إن تسبق عيني إلى لقمة طيبة إلا سبقت يده إليها " حيث عبر عن سرعة يد الابن التي فاقت لمح بصر أبيه أروع تعبير .

ومن اللقطات البارعة أيضاً التي احتوت على بعض عناصر الفن القصصي تلك اللقطة التي أوردها التوحيدي في الليالي نفسها التي تحدث فيها عن أمر الطعام والمطعمين ونوادر البخلاء . وهي تذكرنا بطريقة الجاحظ التي تغلب عليها روح المرح وخاصة في كتابه "البخلاء". يقول أبو حيان : " ضم عثمان بن رواح السفر رفيقاً له، فقال له الرفيق : امض إلى السوق فاشتر لنا لحماً قال : والله ما أقدر . قال فمضى الرفيق واشترى اللحم ثم قال لعثمان: قم الآن فاطبخ القدر . قال : والله ما أقدر . فطبخها الرفيق . ثم قال: قم الآن فاثرد . قال : والله إني لأعجز عن ذلك . فثرد الرفيق . ثم قال: قم الآن فكل . فقال : والله لقد استحييت من كثرة خلافي عليك . ولولا ذلك ما فعلت "[٩]. فاللقطة فيها الحدث والحوار والخاتمة الطريفة التي تحقق الإنبهار ، فيها التركيز الرائع على رسم شخصية عثمان ، ذلك الرجل الكسول البخيل حتى بالمجهود ؛ والذي لا يظهر إلا حين ينثر الحب معللاً بذكاء وخفة روح سبب موقفه الإيجابي ، حين دعي لتناول الطعام وهو استحياؤه من موقفه السلبي ثلاث مرات ، حين دعي للبذل وهي مفارقة ظريفة تثير الضحك .

ومن اللقطات الطريفة أيضاً في هذا الكتاب تلك اللقطة التي أوردها أبو حيان على لسان ابن أسادة، " قال : كان عندنا – يعني بأصفهان – رجل أعمى يطوف ويسأل ، فأعطاه مرة إنسان رغيفاً،

فدعا له وقال : أحسن الله إليك ، وبارك عليك ، وجزاك خيراً ، ورد غربتك ، فقال له الرجل : ولماذا ذكرت الغربة [في دعائك] وما علمك بالغربة ؟ فقال لي هاهنا عشرون سنة ما ناولني أحد رغيفاً صحيحاً "[١٠]. والملامح القصصية واضحة في تلك اللقطة من سرد وحوار ورسم لبعض ملامح الشخصية وخاتمة ظريفة تثير الضحك ، وقد أبدع أبو حيان في الحوار وفي رسم شخصية السائل الذكي الذي استنتج بذكائه الحاد استنتاجاً ثبتت صحته ، وهو أن ذلك الرجل الذي أعطاه الرغيف كاملاً رجل غريب برغم ضآلة العطاء ؛ فهو مجرد رغيف كامل ولم يقل لحماً أو ثريداً أو.... ولكنه بالقياس إلى ضآلة عطاء أهل المدينة على مدى عشرين عاماً ، يعد كرماً لم يألفه السائل ؛ لذا فقد دعا للرجل أربع دعوات متتالية ، وهذا هو الإبداع في الحوار ، مما يؤكد فرحته البالغة بالرغيف ، ولاشك أنه يجسم شخصية أهل تلك البلدة ومدى بخلهم وحرصهم وشحهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك بعض اللقطات ليس فيها من الملامح القصصية سوى السرد وتصوير بعض ملامح الشخصيات أو وصف البيئة ، سواء أكانت بيئة فكرية أم عقلية أم اجتماعية . ونلحظ هذا اللون بخاصة في الليلة الثامنة والعشرين التي تحدث فيها عن طرب بعض مستمعي الغناء ، وأسماء المغنين والمغنيات والشعر الذي تغنوا به ؛ ومنها تلك اللقطة التي يصف فيها طرب الجراحي أبي الحسن عند سماعه لغناء شعلة ، وهو في هذه اللقطة يصف شخصية أبي الحسن وصفاً خارجياً، ثم ينتقل لوصفها وصفاً داخلياً . يقول : " ولا طرب الجراحي أبي الحسن مع قضائه في الكرخ ورداءه المحشي ، وكمّيه المفدرين ووجنتيه المتخلجتين ، وكلامه الفخم . وإطراقه الدائم ؛ فإنه يغمز بالحاجب إذا رأى مرطاً ، وأمّل أن يقبل خداً وقرطاً ؛ على غناء شعلة :

لابد للمشتاق من ذكر الوطن   واليأس والسلوة من بعد الحزن

وقيامته تقوم إذا سمعها ترجع في لحنها :

لو أن ما تبتليني الحادثات به   يلقى على الماء لم يشرب من الكدر

فهناك ترى شيبة قد ابتلت بالدموع ، وفؤادا قد نزا إلى اللهاة، مع أسف قد ثقب القلب ، وأوهن الروح ، وجاب الصخر، وأذاب الحديد ، وهناك ترى والله أحداق الحاضرين باهتة ، ودموعهم متحدرة ، وشهيقهم قد علا رحمة له ، ورقة عليه ، ومساعدة لحاله، وهذه صورة إذا استولت على أهل مجلس وجدت لها عدوى لا تملك ، وغاية لا تدرك ، لأنه قلما يخلو إنسان من صبوة أو صبابة، أو حسرة على فائت ، أو فكر في متمنى ، أو خوف من قطيعة ، أو رجاء لمنتظر ، أو حزن على حال ، وهذه أحوال معروفة ، والناس منها على جديلة معهودة "(١١) . ولم يكتف أبو حيان في تلك اللقطة بوصف شخصية فردية خارجيا وداخليا وتصوير رد فعلها وانفعالاتها تجاه سماع غناء الجارية بل وصف أيضا الشخصية الجماعية، وهي من حضر معه من المستمعين ورد فعلهم في أثناء الغناء تجاه انفعالات أبي الحسن وتأثرهم لحاله . ويبدو أبو حيان في تلك اللقطة محللا بارعا ، إذ حلل عدوى التأثر التي تسيطر عادة على تلك المجالس نتيجة لطبيعة النفس البشرية ، وما تكن في أعماقها من مشاعر دفينة ورغبات مكبوتة ، تكاد تكون واحدة ولذا فقد حدث التجاوب، وغمرت الجميع تلك الانفعالات الواحدة التي استولت على أهل المجلس .

ونجد أن أبا حيان التوحيدي في تلك اللقطات يصف أحيانا شخصية السامع وانفعالاتها إزاء سماعها الطرب وأحيانا شخصية

المغني. وهذا ما فعله عند حديثه عن طرب أستاذه أبي سليمان المنطقي عند سماعه غناء الصبي الموصلي ، فقد اكتفى بالإسهاب في وصف شخصية الغلام وبدأها بالوصف الخارجي ؛ ثم وصف ما بداخلها من رغبات وإنه بمثل هذه الصورة الخارجية والداخلية قادر على التأثير وفتنة السامعين ، يقول : " ولا طرب أبي سليمان المنطقي إذا سمع غناء هذا الصبي الموصلي العربي النابغ ، الذي قد فتن الناس وملأ الدنيا عيارة وحسارة ..."[١٢] وربما كان اكتفاؤه برسم شخصية الغلام وعدم تعرضه لتصوير رد فعل أبي سليمان وانفعالاته عند سماعه للصبي راجعاً لاحترامه الشديد لشخصية أستاذه ، فهو لا يريد أن يرسمها رسماً يخرجها عن وقارها . واكتفى بالإشارة إلى طربها لحظة إنصاتها للغلام . وفي بعض الأحيان الأخرى نجد أبا حيان في تلك اللقطات الخاصة بالغناء والمغنين والمغنيات ، يكون أكثر ميلاً إلى الوصف ، واستقراء وضع الشخص وردود أفعاله عندما يستميله الطرب ؛ ومنها تلك اللقطة التي يصف فيها ابن فهم الصوفي في أثناء استماعه إلى جارية ابن المغني واسمها " نهاية " وهي تستودع الله في بغداد فيقول : " فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه في الأرض، وتمرغ في التراب وهاج وأزبد ، وتعفر شعره ؛ وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه ، ومن يجسر على الدنو منه ، فإنه يعض بنابه ، ويخمش بظفره ، ويركل برجله ويخرق المرقعة قطعة قطعة ، ويلطم وجهه ألف لطمة [في ساعة] ، ويخرج في العباءة كأنه عبدالرازق المجنون صاحب الكيل في جيرانك بباب الطاق "[١٣] . إنه يصف انفعالات الشخصية الداخلية إثر تأثرها بالطرب ، وهذه الانفعالات التي انعكست وطفت على السطح الخارجي متمثلة في حركات تلك الشخصية ، ترجمة لما يحدث في أعماقها لحظة الطرب ، وتعبير عن رد

فعلها إزاء سماعها لغناء الجارية ، فقد خرجت الشخصية عن وعيها لذا أخذت تتصرف تلك التصرفات التي لا تصدر إلا عن مجنون ذهب عقله فهو لا يدري ما يفعل . والملاحظ هنا أن التوحيدي يخاطب معارفه " جيرانك بباب الطاق " فهو على معرفة تامة بالسكان وأحوالهم ومجالسهم ، ملماً إلماماً تاماً بأحوال بغداد وبأصناف الناس ورغباتهم من زاهدين وخلعاء ...

والليلة الثامنة والعشرين فيها من الملامح القصصية إضافة لعنصر السرد ووصف الشخصية وصف البيئة سواء أكانت فكرية أو اجتماعية كما رأينا وكما سنرى في هذه اللقطة التي وصف فيها "طرب أبي طاهر بن المقنعي المعدَّل على علوان غلام ابن عرس فإنه إذا حضر ... هات يا غلام ذلك الثوب الدبيقي وذلك البرد الشطوي ، وذلك الفروج الرومي ، وتلك السكة المطيبة، والبخور المدخر في الحقة ، وهات الدينار الذي فيه مائة مثقال أهداه لنا أمس أبو العلاء الصيرفي فإنه يكفيه لنفقة أسبوع ؛ وما أحسن سكته ، وأحلى نقشه! ما رأيت في حسن استدارته شبهاً ، وعجل لنا يا غلام ما أدرك عند الطباخ ؛ من الدجاج والفراخ ؛ والبوارد والجوزيات وتزايين المائدة ؛ وصل ذلك بشراء أقراط وجبن وزيتون من عند كبل البقال في الكرخ ، وقطائف حبش ، وفالوذج عمر ، وفقاع زريق ، ومخلط خراسان من عند أبي زنبور"[14]. فقد بدأ اللقطة بوصف محاسن الغلام ومشاعره مستفيضاً في سرد ما يقوله وما يفعله ويظهر هنا في تلك اللقطة بالإضافة إلى ما ذكرناه من ملامح قصصية ملمح الحوار ماثلاً في حديث الفتى للجمهور وهو حوار من طرف واحد ثم ينتقل أبو حيان لوصف شخصية المستمعين لهذا الغلام ورد فعلها وتصوير

انفعالاتها بعد سماعه ؛ ثم ينتقل لوصف شخصية أبي الطاهر المقنعي ومدى تأثرها بسماع الفتى مستعيناً بعنصر التخييل [طار في الجو ، حلق في السكاك ، لقط بأنامله النجوم] ، ليعبر عن شدة فرحه بغناء علوان ، ثم يعود للحوار ذي الطرف الواحد الماثل في حديث أبي طاهر لأهل المجلس ؛ ذلك الحديث الذي صور البيئة الاجتماعية وعبر عنها أصدق تعبير ؛ حيث وصف التوحيدي على لسان أبي طاهر عادات زمنه وتقاليد المغنين والسامعين وما يدور في مثل تلك المجالس ، وأنواع الملابس والثياب وأسماءها ، والبخور والعطور وروائحها ، وألوان الطعام والشراب وتزايين موائدها ، والعملة وجمال شكلها وروعة صناعتها ، لدرجة أنه ذكر اسم الصيرفي الذي يسك الدنانير ؛ وذكر من أسماء الباعة الكثير وهكذا... نلحظ في تلك اللقطات التي أوردها التوحيدي والخاصة بالحديث عن الغناء ، أنها مليئة بالصور وحركة الشخوص وتقلبات الحال وأوضاع الحياة الاجتماعية وغيرها في تلك الفترة الزمنية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبدو أن أبا حيان كما لاحظنا كان مولعاً برسم رد فعل الشخصية وانفعالاتها . ففي هذه اللقطة التي يومىء فيها لملمح من ملامح شخصية الصاحب بن عباد الذي كان يبغضه التوحيدي ، يصور رد فعله تجاه كلمات المديح والإطراء التي كان يكيلها له من حوله من المنافقين الذين يكثرون حول أصحاب السلطة طمعاً في نيل الرضا والعطاء ، وهم يبالغون في امتداحه قائلين : " قد استدرك مولانا على الخليل في العروض . وعلى أبي عمرو بن العلاء في اللغة ، وعلى أبي يوسف في القضاء .. فتراه عند هذا الهذر وأشباهه يتلوى ويتبسم ، ويطير فرحاً ويتقسم ويقول : ولا كذا ؛ ثمرة السبق لهم ، وقصرنا أن نلحقهم ، أو نقفو أثرهم ونشق

غبارهم أو نرد غمارهم. وهو في كل ذلك يتشاكى ويتحايل ، ويلوي شدقه ، ويبتلع ريقه ، ويرد كالآخذ ، ويأخذ كالمتمنع ، ويغضب في عرض الرضا، ويرضى في لبوس الغضب ، ويتهالك ويتمالك ، ويتقابل ويتمايل ، ويحاكي ..، ويخرج في أصحاب السماجات ، ومع هذا كله يظن أن هذا خاف على نقاد الأخلاق وجهابذة الأحوال ..."[١٥] ولاشك أن أبا حيان قد برع في تصوير رد فعل الصاحب بعد سماعه لهذا الثناء الكاذب، فهو يأتي بحركات حمقاوات تدل على التيه والخيلاء والفرح بما يسمعه من هذا الهذر والهراء ، وهو يقول كلمات يظهر فيها لهؤلاء المنافقين رغبته في أن يقتصدوا في مديحه ، ولكن باطنها هو الحث على الإكثار منه ؛ ويظهر التواضع والاعتراف بأفضلية هؤلاء العلماء وسبقهم ولكنه تواضع مزيف ، فهو ممثل بارع إلا على نقاد الأخلاق وجهابذة الأحوال ... الذين يكتشفون حقيقته بكل سهولة ويسر برغم أن غباءه يجعله متصورا أن هذا خاف عليهم ، أما حركاته البهلوانية التي تشبه حركات المنحرفين فقد عمل إليها أبو حيان عمدا لكي يقدمه إلينا في صورة هزلية ساخرة .

ثانيا : اللوحات القصصية :

نقصد بمصطلح اللوحات القصصية تلك القصص القصيرة التي تحتوي كل لوحة منها على ملامح القصة بصورة أوفر من اللقطة، علاوة على وجود قاسم مشترك يربط هذه اللوحات في الليلة الواحد، كالحديث عن الطعام والمطعمين ونوادر البخلاء والطفيليين. وكتلك اللوحات التي وردت في الليلة التي تحدث فيها عن أمر الاتفاق وهو الأمر الذي يبدو من غير جنان ، والعارض الذي

يبرز من غير توهم . وقد اخترنا من بين اللوحات الخاصة بالحديث عن الطعام والمطعمين ... تلك اللوحة التي يحكي لنا فيها التوحيدي قصة ذلك الرجل الذي عشق جارية رومية ، واتخذ هذا العشق وسيلة لابتزازها[١٦] وأول ملمح من الملامح القصصية توافر فيها هو عنصر السرد أو الحدث " وعشق رجل جارية رومية كانت لقوم ذوي يسار، فكتب إليها يوماً : جُعِلْتُ فداك ، عندي اليوم أصحابي ، وقد اشتهيت سكباجة بقرية فأحب أن توجهي إلينا بما يعمنا ويكفينا منها ...، فلما وصلت الرقعة وجهت إليه بما طلب . ثم كتب إليها يوماً آخر : فدتك نفسي ، إخواني مجتمعون عندي ، وقد اشتهيت قلية جزورية ، فوجهي بها إليَّ وما يكفينا من ... النقل......" فالمقدمة تروي عشق الرجل للجارية التي تعمل لدى قوم ذوي يسار ثم ينمو الحديث شيئاً فشيئاً ، فالعاشق يطلب منها طعاماً له ولأصحابه فتلبي طلبه ، ثم يعود مرة أخرى ويطلب فتلبي طلبه ، ثم يشتد الحدث فيصل إلى قمته حين طلب للمرة الثالثة "قد اشتهيت أنا وأصحابي رؤوساً سماناً ، فأحب أن توجهي إلينا بما يكفينا...". ثم تأتي الخاتمة بعد أن تأزم الموقف . " فكتبت الجارية عند ذلك : إني رأيت الحب يكون في القلب ، وحبك هذا ما تجاوز المعدة". وهي خاتمة فنية إذ نلمح فيها لمحة فنية حيث كتبت أسفل الرقعة :

عذيري من حبيب جا	ءنا في زمن الشدة
وكان الحب في القلب	فصار الحب في المعدة

ومع توافر عنصر السرد هناك أيضاً الحوار ، وهو هنا ليس شفوياً بل هو حوار كتابي عن طريق المراسلة يدور بين العاشق المزيف وبين الجارية التي يفترض أنها محبوبته ، ومن خلال هذا الحوار تكشف الأبعاد النفسية والعقلية لكل شخصية ، وهناك شخصية ثالثة جماعية هي أصحاب العاشق المزيف ، ولكنها هامشية

اتخذها الرجل وسيلة لتحقيق مآربه ، فهو رجل جشع نهم محتال مخادع صاحب مشاعر مزيفة تجاه الجارية ، يحتال ليستغلها في إرسال الطعام له تحت شعار الحب ، وهو رجل مادي كل شيء عنده يقاس بالمادة ". إخواني مجتمعون عندي ، وقد اشتهيت قلية جزورية ، فوجهي بها إليّ وما يكفينا من... النقل ، ليعرفوا منزلتي عندك " فكأن منزلته عندها تقاس بما تقدمه له من عطاء مادي . أما الجارية فهي ذكية استطاعت بذكائها أن ترفع قناع المحب الزائف وتظهره عارياً، فحبه ليس حباً لها بل هو حب في الحقيقة لمعدته . ورغم أن الجارية كانت محبة لهذا الرجل بدليل استجابتها لمطالبه مرتين ، إلا أنها عقلانية لم تعم عاطفتها بصيرتها وتجعلها تنصاع لذلك الرجل المستغل. وتبدو الجارية شخصية مثقفة فيما ورد على لسانها من شعر. ويستغل أبو حيان اللغة ليعمق إحساسنا بالشخصية ، فيخرج من لغة التقرير إلى اللغة الدعائية كصورة أخرى من صور الحوار التي يبدأ بها الرجل كل طلب من الثلاثة ، وهي على التوالي " جعلت فداك"، " فدتك نفسي"، "جعلت فداك ". فهو ينصب شراك احتياله بهذا الدعاء المعسول . أما عن عنصر الواقعية فيظل مرهوناً بما عرضته القصة من أنماط للمأكل "سكباجة بقرية " " قلية جزورية " رؤوساً سماناً" " نقل"، والمشرب ... والأواني " دستجة ". كما تتجلى تلك الواقعية في تعريته لذلك النمط البشري المحتال الذي يعيش على أرض الواقع. ونحن نلمح في تلك القصة أو بعبارة أدق شبه الأقصوصة خيطاً رفيعاً من العلاقة بينها وبين فن المقامة التي ابتدعها بديع الزمان الهمذاني الذي ينتمي هو وأبو حيان التوحيدي لعصر واحد هو القرن الرابع ، فقد ولد التوحيدي نحو عام ٣١٠هـ على وجه التقريب[١٧] . أما بديع الزمان فقد ولد عام ٣٥٨هـ[١٨] فتلك اللوحة جعل فيها التوحيدي البطل يستخدم الحيلة والذكاء والدهاء

للحصول على الطعام ، كما هو الحال في معظم المقامات كما أنها تكشف جوانب من الحياة الاجتماعية في القرن الرابع الهجري . فهي توضح وجود الطبقية في المجتمع ، فهناك ذوو اليسار وأصحاب الجواري ، وهناك الفقراء أمثال العاشق المزيف الذي يحتال للوصول إلى الطعام ، كما نلمح فيها روح الفكاهة والدعابة الماثلة في الشعر الذي جاء في الخاتمة علاوة على ما فيه من تضمين ، ونلحظ أيضاً استخدام التوحيدي للسجع [فأحب أن توجهي إلينا بما يكفينا ، و.. بما يروينا]. وتعدد أساليب الصياغة عنده للتشويق وجذب المستمع ، وكذلك الهدف من المقامة في المقام الأول جذب الجمهور والسيطرة عليه وإبهاره ، فربما كانت هذه اللوحة وأشباهها البذرة الأولى لنشأة المقامة .

أما عن اللوحات التي تتعلق بالمصادفة قد عرض علينا التوحيدي في الليلة السابعة والعشرين أكثر من لوحة يجمعها قاسم مشترك هو هذا الأمر . واللوحة الأولى [٢٩] ؛ يبدؤها أبو حيان بمقدمة "حكى لنا أبو سليمان في هذه الأيام أن تيودسيوس ملك يونان كتب إلى كنتس الشاعر أن يزوده بما عنده من كتب فلسفية، فجمع ماله في عيبة ضخمة وارتحل قاصداً نحوه ". ثم يتصاعد الحدث وينمو فنصل إلى العقدة ، " فلقي في تلك البادية قوماً من قطاع الطريق ، فطمعوا في ماله وهموا بقتله " ويتأزم الموقف "فتحير ونظر يميناً وشمالاً يلتمس معيناً فلم يجد "، ويشتد الأمر حرجاً وتأزماً"، فرفع رأسه إلى السماء ، فرأى كراكى تطير في الجو محلقة، فصاح : أيتها الكراكى الطائرة ، قد أعجزني المعين والناصر، فكوني الطالبة بدمي ، والآخذة بثأري "، وبعد هذا التأزم ينفرج الحدث بقتل كنتس . ثم تأتي الخاتمة " فلما اتصل الحديث بأهل مدينته

حزنوا وأعظموا ذلك ، وتبعوا أثر قاتله واجتهدوا فلم يغنوا شيئا ولم يقفوا على شيء ؛ وحضر اليونانيون ؛ وأهل مدينته إلى هيكلهم لقراءة التسابيح والمذاكرة بالحكمة والعظة . وحضر الناس من كل قطر وأوب ، وجاء القتلة واختلطوا بالجمع ، وجلسوا عند بعض أساطين الهيكل ؛ فهم على ذلك إذ همت بهم كراكي تتناغى وتصيح ، فرفع اللصوص أعينهم ووجوههم إلى الهواء ينظرون ما فيه فإذا كراكي تصيح وتطير ، وتسد الجو ، فتضاحكوا ، وقال بعضهم لبعض : هؤلاء طالبو دم كنتس الجاهل – على طريق الاستهزاء – فسمع كلامهم بعض من كان قريبا منهم فأخبر السلطان فأخذهم وشدد عليهم ، وطالبهم فأقروا قتله ، فقتلهم؛ فكانت الكراكي المطالبة بدمه ....".

وقد ظهر بجانب عنصر السرد في تلك اللوحة عنصر الحوار؛ فهناك حوار بين الشاعر واللصوص ، وبين الشاعر والكراكي ، ثم فيما بين اللصوص بعضهم البعض . وقد تعانقت لغة السرد بلغة الحوار فنما الحدث وتصاعد كما رأينا بصورة سريعة ؛ وقد أبرز التوحيدي بعض ملامح الشخصيات ، منها شخصية الشاعر المسالم الذي رحل بمفرده بلا حرس ولا رفيق ، إلى جانب أنه شخصية محبوبة كما كشفت الأحداث يتمتع بشعبية هائلة . وأيضا شخصية قطاع الطريق المعروفة بالخسة فالغاية عندهم تبرر الوسيلة ، حتى لو كانت وسيلتهم الحصول على المال هي القتل على ما فيه من وحشية وإجرام، أما شخصية أهل المدينة أي الشعب اليوناني فهو شعب مثقف صاحب حضارة يعشق الشعر ويعرف للشعراء قدرهم . فقد جسد التوحيدي مدى حبهم للشاعر عندما صور مدى حزنهم حين وصلهم النبأ . أما السلطان الذي أصر على الأخذ بثأر الشاعر كنتس

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهو رجل محب للشاعر وللشعر وللعلم وللفلسفة حريص على تطبيق العدالة والانتقام من اللصوص . وللقصة أكثر من بيئة مكانية، فمسرح الأحداث أولا كان البادية ثم انتقل بنا إلى المدينة ، ثم إلى الهيكل ، ثم انتقلنا إلى ديوان السلطان . أما عن الزمان فهو الماضي القديم زمن حكم ثيودسيوس . ووسط هذه العناصر القصصية المتداخلة بين أبطال وأحداث ولغة حوار وسرد ، يطفو على السطح الحس التاريخي لدى أبي حيان التوحيدي ، حيث يرسم بريشته لوحة متعددة المناظر تعيد إلى أذهاننا صورة الماضي البعيد لبلاد اليونان بشعرها وفلسفتها وحكمتها ومعتقداتها ، وتجمع اليونانيين بهيكلهم لقراءة التسابيح والمذاكرة بالحكمة والعظة . بالإضافة إلى عنصر التخييل وهو عنصر مهم للغاية الذي يتضح في مخاطبة الشاعر للكراكى . وهنا تتواءى لنا صورة ابن المقفع الذي أنطق الطير والحيوان واتخذهم رموزا ؛ وبعد أن نحلق بخيالنا مع الشاعر كنتس وهو يخاطب الكراكى ، نهبط لأرض الواقع فتتجلى لنا الواقعية من خلال تصوير أبي حيان للمح من تاريخ اليونان ، كما تظهر الواقعيأة في غلبة اللغة التقريرية التي تتفق مع أسلوب القص لمزيد من البيان والإيضاح ، وفيما عدا تلك الأساليب : أسلوب النداء، " فصاح : أيتها الكراكى الطائرة ، قد أعجزني ....." وأسلوب الأمر " فكوني الطالبة بدمي والآخذة بثأري ....." التي توضح سوء حال الشاعر وعجزه وضعفه تظل لغة أبي حيان تقريرية على ما فيها من محسنات نادرة كالسجع ، " فرفع رأسه إلى السماء ، ومد طرفه في الهواء "والطباق " فتحير ونظر يمينا وشمالا". وقد نجح التوحيدي في جذب القارىء ، فعنصر التشويق نتج عن طبيعة السرد والحوار ، إذ إن بين الحل وبين الخاتمة سردا

وحواراً احتل المساحة الكبرى من الأقصوصة بالقياس إلى بقية أجزائها على قصرها " وأخذوا ماله..... فقتلهم ". وهكذا يظل القارىء مشدوداً لآخر كلمة في الخاتمة ، ليعرف هل تم القبض على قطاع الطريق ونالوا جزاءهم أم لا ؟

أما عن اللوحة الثانية التي تتعلق بالمصادفة فأهم ملمح من الملامح القصصية بها بجانب السرد والحوار والأبطال والمقدمة والعقدة والحل والخاتمة هو عنصر الوصف ، وهي عبارة عن قصة واقعية أبطالها هم الراوي وهو بنفس الوقت البطل فشخصية الراوي والبطل هنا قد اتحدتا ، وهناك أيضاً شخصية جماعية هي مجموعة رفقائه من الإشراقيين ، ومسرح الأحداث هو البادية ، أما الزمان فهو صفر سنة أربع وخمسين وتبدأ اللوحة[٢٠] بمقدمة : " وكنت في البادية في صفر سنة أربع وخمسين ومعي جماعة ..، فلحقنا جهد من عوز القوت وتعذر ما يمسك الروح في حديث طويل – إلا أنّا وصلنا من زبالة – بالحيلة اللطيفة منا ، والصنع الجميل من الله تعالى – إلى شيء من الدقيق ، فانتعشت أنفسنا به ، وغنمناه ، ورأيناه نفحة من نفحات الله تعالى الكريم ؛ فجعلناه زادنا ، وسرنا ؛ فلما بلغنا المنزل قعدنا لنمارس ذلك الدقيق ، ولقطنا البعر ودقائق الحطب " ثم تظهر الأزمة " فلما أجمعنا على العجن والملك لم نجد الحراق – وكان عندنا أنه معنا ، وأننا قد استظهرناه ".

ثم يبدأ أبو حيان في وصف ما اعتراهم من هم وغم وألم وتعب وجوع وسهر ظهرت آثاره على ملامحهم الخارجية والداخلية، أي وصف ما بداخلهم من إحباط وحسرة وإجهاد .. ارتسم على وجوههم ؛ ولاشك أن هذا الوصف يساعد على تصعيد الأزمة ، وتضخيم حجم المشكلة ، كما أنه جدير بلفت

النظر يقول : "فدخلتنا حيرة شديدة ، وركبنا غم غالب ، وسففنا من ذلك الدقيق شيئا ، فما ساغ ولا قبلته الطبيعة ، وبتنا ليلتنا طاوين ساهرين ، قد علانا الكمد ، وملكنا الوجوم والأسف ؛ فقال بعضنا: هذا لما وجدنا الدقيق ؟! وأصبحنا وركبنا قد استرخت ، وعيوننا قد غارت ، وأحدنا لا يحدث صاحبه غما وكربا ؛ وعدنا إلى ما كنا فيه قبل بزيادة حسرة من النظر إلى الدقيق ؛ وقال صاحب لنا: نرمي بجراب الدقيق [حتى نلقى حمله وثقله في طول هذا الطريق] ؛ فقلنا : ليس هذا بصواب ، وما يضونا أن يكون معنا. فلعلنا أن نرى ركبا أو نلقى حطبا ؛ وكانت البادية خالية في ذلك الوقت ، لرعب لحق قوما من بني كلاب من جهة أعدائهم ، فلم يكن يجتاز بها [في ذلك الوقت] غريب . وبقينا كذلك إلى اليوم الثالث ، ونحن نلاحق ونجاهد في المشي " وقد امتزج الوصف بالحوار الجماعي وتعاونا على تجسيد العقدة كما كشف الحوار عن نمطين من الشخصية . شخصية أحد الأصحاب وهي يائسة فرأت رمي جراب الدقيق للتخفف من حمله . وأما الشخصية الأخرى فهي بقية الرفقاء وهي متفائلة مازال الأمل يعيش بداخلها ، لذا فقد اعترضت على رمي الجراب علهم يرون ركبا أو يلقون حطبا ، علاوة على أن الكل يتمتع بقوة الإرادة والعزيمة والصبر والتحمل فقد واصلوا الرحلة متعبين . إن أبا حيان الذي ينتمي للاشراقيين يريد أن يلقي الضوء على ما تتمتع به تلك الجماعة ... من إيمان وتقوى فكل هذا قد لاقوه في طريقة عودتهم من الحج ، كما يبرز مدى جلدهم ومثابرتهم . ثم يأتي الحل " فلما كان العصر في ذلك اليوم كنت أسير أمام القوم أجرأهم وأسألهم ، وكنت كالحاطب لهم : " إذا عثرنا بحراق وظفرنا بفتيلة " فوجدوا خرقة ملفوفة فيها حراق، فهللوا وكبروا ، ورفعوا أصواتهم؛ فقلت كالمتعجب : ما الخبر ؟

قالوا : البشرى ، قلت / وما ذاك ؟ قالوا : هذه خرقة ملئت حراقاً، فلا تسل عما دهانا من الفرح والاستبشار ؛ وثاب إلينا من السرور والإرتياح ، وزال عنا من الانخذال والإنكسار ". ثم نصل للخاتمة يقول : " وقعدنا في مكاننا ذلك ، ولقطنا البعر ، وأثرنا الوقود ، وأججنا ناراً عظيمة ، وملكنا الدقيق كله ملكة واحدة وكان أربعين رطلاً ، وكان ذلك بلاغنا إلى القادسية ؛ فلما دنونا منه تلقانا بشر من أهلها وقالوا لنا : كيف سلمتم في هذه الطريق مع العوز والخوف ؟ فقلنا : لطف الله يقرب كل بعير ، ويسهل كل شديد ، ويصنع للضعيف حتى يتعجب القوي".

وهكذا نرى أن اللوحة السابقة غنية بالوصف ، ثرية بالمشاهد؛ فهي تحتوي على أربعة مشاهد : المشهد الأول يصور انتعاشهم بحصولهم على الدقيق ؛ وممارستهم له ، ولقطهم البعر ودقاق الحطب ؛ وإجماعهم على العجن والملك ، والمشهد الثاني يصور عدم حصولهم على الحراق وما اعتراهم من غم وهم وأسف وإحباط وجوع وتعب ، فإذا بركبهم قد استرخت وعيونهم قد غارت وعلاهم الصمت حزناً وكرباً وحسرة تزداد مع النظر إلى الدقيق . والمشهد الثالث يصور البادية وهي خالية إلا منهم وهم يجاهدون في السير ثم يصور عثورهم على الحراق وظفرهم بفتيلة ويرسم ما علا وجوههم من الفرح والاستبشار والسرور والارتياح ، وقد عبروا عن ذلك الفرح بالتكبير والتهليل . فالمشهد الثالث على النقيض تماماً من المشهد الثاني ، فقد زال ما كانوا فيه من انكسار . أما المشهد الرابع فيصور لقطهم للبعر وإثارتهم الوقود ، وتأجيجهم ناراً عظيمة وملكهم الدقيق كله ملكة واحدة . أما اللوحة الثالثة[٢٠] التي أوردها التوحيدي في أمر الاتفاق فيبدؤها بمقدمة قائلاً: " اصطحب رجلان

في بعض الطرق مسافرين مجوسي من أهل الري ، وآخر يهودي من أرض جي ؛ وكان المجوسي راكبا بغلة له عليها سفرة من الزاد والنفقة وغير ذلك ، وهو يسير مرفها وادعا واليهودي يمشي بلا زاد ولا نفقة؛ فبينا هما يتحادثان إذ قال المجوسي لليهودي : ما مذهبك وعقيدتك يا فلان ؟ قال اليهودي : أعتقد أن في هذه السماء إلها هو إله بني إسرائيل ، وأنا أعبده وأقدسه وأضرع إليه ، وأطلب فضل ما عنده من الرزق الواسع والعمر الطويل ، مع صحة البدن، والسلامة من آفة ، والنصرة على عدوي ، وأسأله الخير لنفسي ولمن يوافقني في ديني ومذهبي ، فلا أعبأ بمن يخالفني ، بل أعتقد أن من يخالفني دمه لي يحل وحرام علي نصرته ونصيحته والرحمة به . ثم قال للمجوسي : قد أخبرتك بمذهبي وعقيدتي وما اشتمل عليه ضميري ، فخبرني أنت أيضا عن شأنك وعقيدتك وما تدين به ربك ؟ فقال المجوسي : أما عقيدتي ورأيي فهو أني أريد الخير لنفسي وأبناء جنسي ، ولا أريد لأحد من عباد الله سوءا ، ولا أتمنى له ضرا ، لا لموافقي ولا لمخالفي. فقال اليهودي : وإن ظلمك وتعدى عليك ؟ قال : نعم ، لأني أعلم أن في هذه السماء إلها خبيرا عالما حكيما لا تخفى عليه خافية من شيء، وهو يجزي المحسن بإحسانه ، والمسيء بإساءته . فقال اليهودي : يافلان لست أراك تنصر مذهبك وتحقق رأيك . قال المجوسي : كيف ذاك ؟ قال لأني من أبناء جنسك . وبشر مثلك . وتراني أمشي جائعا نصبا مجهودا ، وأنت راكب وادع مرفه شبعان . فقال : صدقت ، وماذا تبغي ؟ قال : أطعمني من زادك واحملني ساعة ، فقد كللت وضعفت ، قال : نعم وكرامة. فنزل ومد من سفرته وأطعمه وأشبعه، ثم أركبه ، ومشى ساعة يحدثه ؛ "وبعد تلك المقدمة تتجلى لنا العقدة " فلما ملك اليهودي البغلة

وعلم أن المجوسي قد أعيا ، حرك البغلة وسبقه ، وجعل المجوسي يمشي ولا يلحقه ، فناداه : يافلان ، قف لي وانزل ، فقد انحسرت وانبهرت. فقال اليهودي : ألم أخبرك عن مذهبي وخبرتني عن مذهبك، ونصرته ، وحققته ؟ فأنا أريد أن أحقق مذهبي، وأنصر رأيي واعتقادي . وجعل يحرك البغلة ، والمجوسي يقفوه على ظلع وينادي : قف يا هذا واحملني ، ولا تتركني في هذا الموضع فيأكلني السبع وأموت ضياعا ، وارحمني كما رحمتك ، واليهودي لا يلوي على ندائه واستغاثته ، حتى غاب عن بصره . فلما يئس المجوسي منه وأشفى على الهلكة ، ذكر اعتقاده وما وصف به ربه ، فرفع طرفه إلى السماء وقال : إلهي قد علمت أني اعتقدت مذهبا ونصرته ، ووصفتك بما أنت أهله ، وقد سمعت وعلمت ، فحقق عند هذا الباغي على ما مجدتك به ، ليعلم حقيقة ما قلت ". فيستجيب الله لدعائه " فما مشى المجوسي إلا قليلا حتى رأى اليهودي وقد رمت به البغلة ، واندقت عنقه ، وهي واقفة ناحية منه تنتظر صاحبها. فلما أدرك المجوسي بغلته ركبها ومضى لسبيله . وترك اليهودي معالجا لكرب الموت ". ثم نصل للخاتمة " فناداه اليهودي: يا فلان ، ارحمني واحملني ولا تتركني في هذه البرية أهلك جوعا وعطشا ، وانصر مذهبك ، وحقق اعتقادك ... فرحمه المجوسي وحمله معه حتى وافى المدينة ... وقال بعض الناس للمجوسي [بعد] : كيف رحمته بعد خيانته لك ؟ وبعد إحسانك إليه ، قال المجوسي : اعتذر بحاله التي نشأ فيها ، ودأب عمره في اعتقادها ، وسعى لها واعتادها ، وعلمت أن هذا شديد الزوال عنه ، وصدقته ورحمته ، وهذا مني شكر على صنع الله بي حين دعوته عندما دهاني منه ، وبالرحمة الأولى أعانني ربي، وبالرحمة الثانية شكرته على ما صنع بي" وقد ركز التوحيدي في

تلك اللوحة على رسم بعض من ملامح شخصية اليهودي بما فيها من غدر وخيانة وخسة ونذالة وتعصب شديد لأبناء جنسها ، مع كراهية أشد لغيرها وصلت إلى حد إباحة دمائهم ؛ ونستطيع القول إن أبا حيان قد صور شخصية اليهودي كما وردت في بعض الآداب سواء أكانت عربية أم أجنبية ، كما نرى ذلك على سبيل المثال في المسرحية الشهيرة التي كتبها شكسبير بعنوان "تاجر البندقية"، حيث جسد شخصية اليهودي بخستها ونذالتها كأروع ما يكون التجسيد ، ويبرز تساؤل ملح يفرض نفسه يدور حول شخصية المجوسي في اللوحة السابقة ، ألا وهو كيف يجعل أبو حيان التوحيدي – المجوسي – يتصرف وكأنه مسلم حسن الإسلام برغم وثنيته ؟!!! وبرغم أن هذا الأمر يثير الدهشة إلا أننا نستطيع تفسير ذلك بقولنا إنه ربما يكون التوحيدي قد أسقط شخصيته هو كمسلم على المجوسي وبنفس الوقت أراد أن يبرز ما بداخل اليهودي من شر لدرجة أن المجوسي الوثني أفضل من ذلك اليهودي الذي يعبد الله على حرف .

ومن اللوحات القصصية أيضا هاتان القصتان اللتان وردتا في الليلة الرابعة والثلاثين ودارتا حول شغف الرعية بجميع مستوياتها واهتمامها البالغ بتتبع أسرار الحاكم . وقد مهد للوحتين بمقدمة طويلة تشمل شكوى الوزير من هذا الشغف والتماسه النصيحة بعد أن أعيته الحيلة ؛ ولا يبخل التوحيدي بتقديم الدواء من خلال تلك اللوحتين الأولى على لسان شيخه أبي سليمان ، أما الثانية فهي على لسان شيخ زاهد ، وقد بدأ اللوحة الأولى بالإشادة بحكمة أبي سليمان وكثرة تجاربه وفضله ؛ وحبه للدولة وإشفاقه عليها من كل هبة ودبة ليكون ذلك من الأمور التي تقنع الوزير بتقبل تلك النصائح

والعمل بها ، ثم يقدم لتلك اللوحة بمقدمة طويلة على لسان أبي سليمان توضح الصورة المثلى لما تنبغي أن تكون عليه العلاقة بين الحاكم والرعية ؛ وأن الحاكم لا ينبغي عليه أن يتزعج من اهتمام العامة ولهجها بتعرف حال سائسها ؛ والناظر في أمرها ، والمالك لزمامها ؛ فهي تفعل ذلك حتى تكون على بيان من رفاهة عيشها وطيب حياتها ... ثم يبدأ في عرض اللوحة قائلا[٢٢]: "وحكى لنا أبو سليمان في عرض هذا الكلام أنه رفع إلى الخليفة المعتضد أن طائفة من الناس يجتمعون [بباب الطاق ويجلسون] في دكان شيخ تيان ، ويخوضون في الفضول والأراجيف وفنون من الأحاديث ، وفيهم قوم سراة وتناء وأهل بيوتات سوى من يسترق السمع منهم من خاصة الناس ، وقد تفاقم فسادهم وإفسادهم ، فلما عرف الخليفة ذلك ضاق ذرعا ، وحرج صدرا ، وامتلأ غيظا ، ودعا بعبيدالله بن سليمان ورمى بالرقعة إليه ، وقال : انظر فيها وتفهمها. ففعل وشاهد من تربد وجه المعتضد ما أزعج ساكن صدره، وشرد آلف صبره ، وقال : قد فهمت يا أمير المؤمنين . قال : فما الدواء ؟ قال تتقدم بأخذهم وصلب بعضهم وإحراق بعضهم وتغريق بعضهم ، فإن العقوبة إذا اختلفت ، كان الهول أشد ، والهيبة أفشا ، والزجر أنجع ، والعامة أخوف . فقال المعتضد – وكان أعقل من الوزير –: والله لقد بردت لهيب غضبي بفورتك هذه . ونقلتني إلى اللين بعد الغلظة ، وحططت علي الرفق ، من حيث أشرت بالخرق ، وما علمت أنك تستجيز هذا في دينك وهديك ومروءتك ، ولو أمرتك ببعض ما رأيت بعقلك وحزمك لكان من حسن المؤازرة ومبذول النصيحة والنظر للرعية الضعيفة الجاهلة أن تسألني الكف عن الجهل ، تبعثي على الحلم ، وتحبب

إلي الصفح وترغبني في فضل الإغضاء على هذه الأشياء . وقد ساءني جهلك بحدود العقاب ، وبما تقابل به هذه الجرائر ، وبما يكون كفؤا للذنوب، ولقد عصيت الله بهذا الرأي ودللت على قسوة القلب وقلة الرحمة ويبس الطينة ورقة الديانة ، أما تعلم أن الرعية وديعة الله عند سلطانها؟ وأن الله يسائله عنها كيف سستها ؟ ولعله لا يسألها عنه ، وإن سألها فليؤكد الحجة عليه منها ؛ ألا تدري أن أحدا من الرعية لا يقول ما يقول إلا لظلم لحقه أو لحق جاره ، وداهية نالته أو نالت صاحبا له ؟.....، لا والله ما الرأي ما رأيت ، ولا الصواب ما ذكرت ، وجه صاحبك وليكن ذا خبرة ورفق ، ومعروفا بخير وصدق ، حتى يعرف حال هذه الطائفة، ويقف على شأن كل واحد منها في معاشه ، وقدر ما هو متقلب فيه ومنقلب إليه، فمن كان منهم يصلح للعمل فعلقه به ، ومن كان سيء الحال فصله من بيت المال بما يعيد نضرة حاله ، ويفيده طمأنينة باله ؛ ومن لم يكن من هذا الرهط ، وهو غني مكفي ، وإنما يخرجه إلى دكان هذا التبان البطر والزهو ، فادع به ، وانصحه، ولاطفه ، وقل له : إن لفظك مسموع ، وكلامك مرفوع ؛ ومتى وقف أمير المؤمنين على كنه ذلك منك لم تجدك إلا في عرصة المقابر، فاستأنف لنفسك سيرة تسلم بها من سلطانك، وتحمد عليها عند إخوانك ، وإياك أن تجعل نفسك عظة لغيرك بعدما كان غيرك عظة لك .... فإنك يا عبيدالله إذا فعلت ذلك فقد بالغت في العقوبة ، وملكت طرفي المصلحة ، وقمت على سواء السياسة ، ونجوت من الحوب والمأثم في العاقبة . قال : وفارق الوزير حضرة [الخليفة]، وعمل بما أمر به على الوجه اللطيف ، فعادت الحال ترف بالسلامة العامة ، والعافية التامة ؛ فتقدم إلى الشيخ التبان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

برفع حال من يقعد عنده حتى يواسى إن كان محتاجا، ويصرف إن كان متعطلا، وينصح إن كان متعقلا". وهكذا بعد أن استعرضنا اللوحة السابقة نستطيع أن نقول إن أبرز ما فيها من ملامح القصة تحديد المكان فهو باب الطاق، والزمان فهو زمن حكم المعتضد، وعنصر الحوار الذي استطعنا من خلاله تحديد بعض من ملامح شخصية المعتضد ووزيره عبيدالله بن سليمان، فالمعتضد حكيم ذكي بعيد النظر كما أنه حليم عطوف يتقي الله في رعيته، في مقابل شخصية وزيره الذي يلجأ إلى القسوة في التعامل مع الرعية؛ وهو إنسان طائش لا يحسن تقدير الأمور؛ والتوحيدي في اللوحة السابقة يصف الحياة السياسية أيام الخليفة المعتضد وحسن معاملته للرعية؛ ولاشك أن هذه القصة لها علاقة بالواقع التاريخي حيث أجمعت كتب التاريخ على أن المعتضد كان وافر العقل؛ وكان شهما جلدا، فقام بالأمر أحسن قيام؛ وكانت أيامه كثيرة الأمن والرخاء، وكان قد أسقط المكوس ونشر العدل، ورفع الظلم عن الرعية، وفي أيامه سكنت الفتن وصلحت البلدان واستقامت له الأمور ورخصت الأسعار[٢٣]. ولأن أبا حيان كان يطمح لمركز سياسي مرموق يتفق ومكانته الأدبية والفكرية ولكن أحلامه لم تتحقق فقد باءت كل محاولاته بالفشل، فأحس بالإحباط وبأن سوء الحظ قد غمر علاقته بذوي السلطان فلم ينل الحظوة لديهم؛ وكلما اتصل حبل الود بينه وبين أحدهم سرعان ما ينقطع وتتحول العلاقة بينهما إلى عداء وقطيعة، كما حدث بينه وبين ابن العميد، ثم بينه وبين الصاحب بن عباد؛ ولأنه لم يستطع أن يحقق مجدا على خريطة الواقع السياسي فلم يلعب الدور الذي كان يتمنى.. أن يقوم بأدائه على مسرح الحياة

http://Archivebeta.Sakhrit.com

السياسية ؛ فليحقق طموحاته وأحلامه وأمجاده من خلال عالمه الرحيب عالم الفن والأدب ، وليجعله القنطرة التي يعبر عليها ليسقط رؤيته السياسية بطريقة غير مباشرة ، ناصحا الوزير وموضحا له كيف تكون العلاقة بين الحاكم والمحكوم علاقة سوية .

ثم ينتقل أبو حيان للوحة الثانية التي يرويها على لسان شيخ زاهد قال : " كنت بنيسابور سنة سبعين وثلثمائة . وقد اشتعلت خراسان بالفتنة ، وتبلبلت دولة حصنه ومعقله ، وورد أبو العباس صاحب جيش آل سامان نيسابور بعدة عظيمة ، وعدة عميمة ، وزينة فاخرة ، وهيئة باهرة ، وغلا السعر ، وأخيفت السبل ، وكثر الإرجاف ، وساءت الظنون ، وضجت العامة ، والتبس الرأي، وانقطع الأمل ، ونبح كلب كلب من كل زاوية ، وزأر كل أسد من كل أجمة ، وضبح كل ثعلب من كل تلعة .

قال : وكنا جماعة غرباء نأوي إلى دويرة ... لا نبرحها ، فتارة نقرأ ، وتارة نصلي ، وتارة ننام ، وتارة نهذي ، والجوع يعمل عمله ، ونخوض في حديث آل سامان ، والوارد من جهتهم إلى هذا المكان ، ولا قدرة لنا على السياحة لانسداد الطرق ، وتخطف الناس للناس ، وشمول الخوف ، وغلبة الرعب ، وكان البلد يتقد نارا بالسؤال والتعرف والإرجاف بالصدق والكذب ، وما يقال بالهوى والعصبية ؛ فضاقت صدورنا ، وخبثت سرائرنا واستولى علينا الوسواس ، وقلنا ليلة : ما ترون يا صحابنا [ما] دفعنا إليه من هذه الأحوال الكريهة ، كأنا والله أصحاب نعم وأرباب ضياع نخاف عليها الغارة والنهب ، وما علينا من ولاية زيد ، وعزل عمرو ، وهلاك بكر، ونجاة بشر ، نحن قوم قد رضينا في هذه الدنيا العسيرة ولهذه الحياة القصيرة . فما هذا الذي يعترينا من هذه الأحاديث التي ليس

لنا فيها ناقة ولا جمل ، ولا حظ ولا أمل ، قوموا بنا غداً حتى نزور أبا زكرياء الزاهد ، ونظل نهارنا عنده لاهين عما نحن فيه ، ساكنين معه، مقتدين به ؛ فاتفق رأينا على ذلك ، فغدونا وصرنا إلى أبي زكرياء الزاهد . فلما دخلنا رحب بنا ، وفرح بزيارتنا ، وقال : ما أشوقني إليكم ، وما ألهفني عليكم ! الحمد لله الذي جمعني وإياكم في مقام واحد ، حدثوني ما الذي سمعتم ، وماذا بلغكم من حديث الناس، وأمر هؤلاء السلاطين ؟ فرِّجوا عني ؛ وقولوا لي ما عندكم، فلا تكتموني شيئاً فما لي والله مرعىً في هذه الأيام إلا ما اتصل بحديثهم ، واقترن بخبرهم ، فلما ورد علينا من هذا الزاهد العابد ما ورد ، دُهشنا واستوحشنا ، وقلنا في أنفسنا انظروا من أي شيء هربنا، وبأي شيء علقنا ، وبأي داهية دُهينا . قال : فخففنا الحديث وانسللنا ، فلما خرجنا قلنا : أرأيتم ما بلينا به ، وما وقعنا عليه ؟ (إن هذا لهو البلاء المبين) . ميلوا بنا إلى أبي عمرو الزاهد فله فضل وعبادة وعلم وتفرد... حتى نقيم عنده إلى آخر النهار ، فقد نبا بنا المكان الأول ، وبطل قصدنا فيما عزمنا عليه من العمل ، فمشينا إلى أبي عمرو الزاهد واستأذنا، فأذن لنا ، ووصلنا إليه فَسُرَّ بحضورنا، وهش لرؤيتنا، وابتهج بقصدنا ، وأعظم زيارتنا ، ثم قال: يا أصحابنا ما عندكم من حديث الناس ؟ فقد والله طال عطشي إلى شيء أسمعه ، ولم يدخل عليَّ اليوم أحد فأستخبره ، وإن أذني لدى الباب لأسمع قرعة أو أعرف حادثة ، فهاتوا ما معكم وما عندكم ، وقصوا عليَّ القصة بفصها ونصها ، ودعوا التورية والكناية، واذكروا الغث والسمين ، فإن الحديث هكذا يطيب ، ولولا العظم ما طاب اللحم، ولولا النوى ما حلا التمر ، ولولا القشر لم يوجد اللب، فعجبنا من هذا الزاهد الثاني أكثر من عجبنا من الزاهد الأول، وخاطفناه الحديث ، وودعناه، وخرجنا ، وأقبل بعضنا على

يقول : أرأيتم أظرف من أمرنا وأغرب من شأننا ؟ انظروا من أي شيء كان تعريجنا (إن هذا لشيء عجاب). وتلددنا وتبلدنا وقلنا يا أصحابنا: انطلقوا إلى أبي الحسن الضرير ، وإن كان مضربه بعيدا فإنا لا نجد سكوننا إلا معه ، ولا نظفر بضالتنا إلا عنده ، لزهده وعبادته وتوحده وشغله بنفسه مع زمانته في بصره ، وورعه، وقلة فكره في الدنيا وأهلها ؛ وطوينا الأرض إليه ، ودخلنا عليه . وجلسنا حواليه في مسجده ، ولما سمع بنا أقبل على كل واحد منا يلمسه بيده ويرحب به ، ويدعو له ويقرب ، فلما انتهى أقبل علينا [وقال] : أمن السماء نزلتم علي ؟ والله لكأني قد وجدت بكم مأمولي، وأحرزت غاية سؤلي ، قولوا لي غير محتشمين : ما عندكم من أحاديث الناس ؟ وما عزم عليه هذا الوارد ؟ وما يقال في أمر ذلك الهارب إلى قابين ، وما الشائع من الأخبار ؟ وما الذي يتهامس به ناس دون ناس ؟ وما يقع في هواجسكم ويستبق في نفوسكم ؟ فإنكم برد الآفاق ، وجوالة الأرض، ولقاطة الكلام ، ويتساقط إليكم من الأقطار ما يتعذر على عظماء الملوك وكبراء الناس ؛ فورد علينا من هذا الإنسان ما أنسى الأول والثاني ، ومما زاد في عجبنا أنا كنا نعده في طبقة فوق طبقات جميع الناس فخففنا الحديث معه، وودعناه ، وخنسنا من عنده ، وطفقنا نتلاوم على زيارتنا لهؤلاء القوم لما رأينا منهم .... وانقلبنا متوجهين إلى دويرتنا التي غدونا مستطرقين كالين ، فلقينا في الطريق شيخا من الحكماء ، يقال له أبو الحسن العامري ، وله كتاب في الإشراق قد شحنه بعلمنا وإشارتنا ، وكان من الجوالين الذين نقبوا في البلاد واطلعوا على أسرار الله في العباد ؛ فقال لنا : من أين درجتم ؛ ومن قصدتم . فأجلسناه في مسجد، وعصبنا حوله ، وقصصنا عليه قصتنا من أولها إلى آخرها ، ولم نحذف منها حرفا . فقال لنا : في طي هذه الحال الطارئة غيب لا تقفون عليه،

وسر لا تهتدون إليه ، وإنما غركم ظنكم بالزهاد ، وقلتم لا ينبغي أن يكون الخبر [عنهم كالخبر] عن العامة لأنهم الخاصة ، ومن الخاصة خاصة الخاصة ، لأنهم بالله يلوذون ، وإياه يعبدون ، وعليه يتوكلون ... قلنا له : فإن رأيت يا معلم الخير أن تكشف عنا هذا الغطاء ، وترفع هذا الستر .... فقال : نعم ، أما العامة فإنها تلهج بحديث كبرائها وساساتها لما ترجوه من رخاء العيش وطيب الحياة وسعة المال .....؛ فأما هذه الطائفة العارفة بالله ، العاملة لله ، فإنها مولعة أيضاً بحديث الأمراء ، والجبابرة العظماء ، لتقف على تصاريف قدرة الله فيهم ، وجريان أحكامه عليهم ، ونفوذ مشيئته في محابهم ومكارههم في حال النعمة عليهم ، والإنتقام منهم، ألا ترونه قال جل ثناؤه : (حتى إذا فرحوا بما أُتوا أخذناهم بغتة فإذا هم مبلسون) ، وبهذا الإعتبار يستبطنون خوافي حكمته ، ويطلعون على تتابع نعمته وغرائب نقمته، وها هنا يعلمون أن كل ملك سوى ملك الله زائل ، وكل نعيم غير نعيم الجنة حائل، ويصير هذا كله سبباً قوياً هم في التضرع إلى الله ، والعياذ بالله ، والخشوع لله ..... قال الشيخ الزاهد : فوالله مازال ذلك الحكيم يحشو آذاننا بهذه وما أشبهها ، ويملأ صدورنا بما عنده حتى سُررنا وانصرفنا إلى متعشانا وقد استفدنا على يأس منا فائدة عظيمة...."(24)

وأبرز ما في تلك اللوحة من ملامح القصة تحديده للزمان (سنة ٣٧٠هـ) وتحديده للمكان (خراسان) ووصفه للفتنة التي اشتعلت فهو يتابع الأحداث التاريخية في زمنه ويحاول أن يجسدها؛ كما أنه وصف حياة الإشراقيين وقدم لنا الفرق بين رؤية العامة للسلطان ورؤية الزاهدين ، فأوضح الفرق بين سبب اهتمام العامة بالتنقيب عن أسرار السلطان وأخبار الدولة ، وبين سبب شغف الزاهدين بمعرفة هذه الأمور التي يهتمون بها للعبرة والعظة ؛ وقد برع أبو حيان في

الحوار براعة فائقة وخاصة في الأسئلة التي وردت على لسان الإشراقيين والتي عبرت عن مدى لهفتهم لسماع الأخبار . أما هدف أبي حيان من إيراد هذه القصة فهو إبراز الوجه المشرق للزاهدين وتغيير النظرة إليهم ، أي الدفاع عنهم باعتباره واحدا منهم والدليل على ذلك دهشة الوزير عند سماعه لتلك القصة وتعليقه عليها قائلا : " ما علمت أن في البحث عن سر الإرجاف هذه اللطيفة الخفية ، وهذه الحجة الجلية ، وكنت أرى أن [هم] لا يرجعون إلى ركن من العلم، ونصيب من الحكمة ، وأنهم إنما يهذون بما لا يعلمون ، وأن بناء أمرهم على اللعب واللهو والمجون...."(٢٥).

ومن اللوحات ذات القاسم المشترك أيضا هاتان اللوحتان اللتان وردتا في الليلة الثامنة والثلاثين ودارتا حول قضية هامة وهاجس ملح يسيطر على أبي حيان ويسكن بخلده ، ألا وهو أن الحظ قد يرفع من شأن أراذل الناس فينالون مكانة مرموقة ويتمتعون بالحظوة لدى ذوي السلطان ؛ وعلى العكس قد يخفض من شأن العظماء فلا ينالون المكانة التي هم أهل لها نتيجة سوء جدودهم ؛ فأبو حيان كان يشعر في أعماق نفسه بذاته و... قدراته وإمكاناته الأدبية والفكرية والفلسفية ، وبرغم ذلك لم ينل المنزلة التي كان يطمح إليها . ويروي أبو حيان اللوحة الأولى قائلا(٢٦) : " حدثني أبو علي الحسن بن علي القاضي التنوخي قال : كنت في الصحبة إلى همذان سنة تسع وستين ، وكنا جماعة وفينا ابن حرنبار أبو محمد، وكان في جنبه ابن يوسف ، فاتفق أن عضد الدولة – برد الله مضجعه – قال لابن شاهويه : سر إلى ابن حرنبار وقل له : ينبغي أن تسير إلى البصرة وإنا نجعل لك فيها معونة ، فقد طال مقامك عندنا. وتوالى تبرمنا بك ، وتبرمك بنا ، وليس لك بحضرتنا ما

تحبه وتقترحه... قال : ونفذ أبو بكر ومعه آخر من المجلس يشهد التبليغ والأداء ، ويسمع الجوار والابتداء ... فلقي ابن حرنبار وشافهه بالرسالة على التمام ؛ فقال أبو محمد لما سمع : الأمر للملك، ولا خلاف عليه ؛ ولعمري إن الناس بجدودهم ينالون حظوظهم ، وبحظوظهم يستديمون جدودهم ؛ ولو وقفت ما كان عجيبا ، فقد نال من هو أنقص مني ، وبلغ المنى من أنا أشرف منه ، ولكن المقادير غالبة ، وليس للإنسان منها مرتحل ؛ وقد قيل : من ساور الدهر غلب". ثم تبدأ العقدة في الظهور " ولكن أيها الشيخ لي حاجة: أحب أن تبلغ الملك كلمة عنّي . قال : هاتها ؛ قال : تقول له: أنا صائر إلى ما رسمت ، وممتثل ما أمرت ، بعد أن تقضي لي وطرا في نفسي ، قد تقطع عليه نفسي ، وذاك أن تتقدم فيقام عبدالعزيز بن يوسف بين اثنين فيصفعانه مائتين ، ويقولان له : إذا لم تبذل جاهك لمتلهف ، ولا عندك فرج لمكروب ، ولا بر لضعيف، ولا عطاء لسائل، ولا جائزة لشاعر ، ولا مرعى لمنتجع ، ولا مأوى لضعيف، فلم تخاطب بسيدنا ، وتقبل لك اليد ، ويقام لك إذا طلعت؟؟". ويزداد الموقف تأزما " قال ابن شاهويه : فقبل أن لقيت الملك أفصح له الذي كان معي مشرفا علي . فلما دخلت الدار عرف، فقال : علي به ، فحضرته وابن يوسف قاعد بين يديه على رسمه . فقال لي : هات الجواب عما نفذت فيه ؛ فقلت : الجواب عندك ، فقال: ما أعجب هذا ! أنت حملت رسالة وأطالب غيرك بالجواب؟ قال فلتويت حياء من ابن يوسف . فقال : هات يا هذا الحديث بفصه ، فوالله لا أقنع إلا به ، ما هذا التواني والتكاسل "ثم تنفرج الأزمة " فكرهت اللجاج ، فسردته على وجهه ، ولم أغادر منه حرفا ، وابن يوسف يتقدد في إهابه ، ويتغير وجهه عند كل لفظة تمر به ". ثم تأتي الخاتمة" فأقبل عليه الملك وقال : كيف

ترى يا أبا القاسم الكيس ؟ فقال : يا مولانا ، إنما أنا أقضي الحاجة بك ، فإذا لم تقضها كيف أكون ؟ فإن الحوائج كلها إليك .
قال: صدقت ، أنا لا أقضي حاجة لك ، لأنك لا تقصد بها وجه الله ، ولا تبغي بها مكرمة ، ولا تحفظ بها مروءة ، وإنما ترتشي عليها ، وتصانع بها ، وتجعلني بابا من أبواب تجارتك وأرباحك ......، وليس الذنب لك ، ولكن لمن رآك إنسانا وأنت كلب . وصدق - الله قوله - فإنه كان أخس خلق الله ، وأنتن الناس وأقذر الناس ، لا منظر ولا مخبر . وكانت أمه مغنية من أهل البيضاء ، وأبوه من أسقاط الناس ، ونشأ مع أشكاله ، وكان في مكتب الربضي على أحوال فاحشة ، وورق زمانا ، ثم إن الزمان نوه به ، ونبه عليه ، ومثل هذا يكون ، والأيام ظهور وبطون ؛ وكما يسقط الفاضل إذا عانده الجد ، وكذلك يرتفع الساقط إذا ساعده الجد فهذا هذا ". وقد أبدع أبو حيان في السرد والحوار ، وخاصة حينما عبر عن امتثال ابن حرنبار لأمر الملك ، وحينما طلب ابن حرنبار ذلك الطلب البسيط الذي أكسب الموقف درامية ومتعة وإثارة؛ فابن شاهويه يتردد حياء وخجلا من سرد الرسالة للخليفة في حضرة ابن يوسف ؛ ولكن الخليفة يأمر بالإجابة كاملة طالبا الحديث بفصه ؛ مما يجعل الموقف يصل إلى ذروة التأزم ، ولا يملك ابن شاهويه إلا السمع والطاعة ، فيسرد الحديث على وجهه ولا يغادر منه حرفا . عندئذ يتفجر الموقف ويبدع أبو حيان في تصوير انفعالات ابن يوسف وأثر وقع كل لفظة تمر على وجهه . وقد استطاع التوحيدي من خلال تلك اللوحة أن يصيب أكثر من هدف بسهم واحد ، فقد عبر عن نقده للخلفاء وذوي السلطان وبث شكواه بطريقة غير مباشرة على لسان ابن حرنبار " ولعمري إن الناس بجدودهم ينالون حظوظهم ، وبحظوظهم يستديمون جدودهم ، ولو وفقت ما كان عجيبا ، فقد نال من هو أنقص

مني ، وبلغ المنى من أنا أشرف منه ". كما عبر أيضا التوحيدي عن نقده لذوي السلطان بطريقة غير مباشرة ؛ الذين يعجزون عن الإيفاء بما تمليه عليهم مكانتهم السياسية والاجتماعية فلا يقومون بأداء واجباهم تجاه الرعية . ومن هنا تحدث المفارقة بين ما هم عليه وبين فعالهم على لسان ابن حرنبار : " وذاك أن تتقدم فيقام عبدالعزيز بن يوسف بين اثنين فيصفعانه مائتين ، ويقولان له : إذا لم تبذل جاهك لمتلهف ، ولا عندك فرج لمكروب ، ولا بر لضعيف ،ولا عطاء لسائل...، فلم تخاطب بسيدنا ، وتقبل لك اليد...". وهذا ما جعل حرج ابن شاهويه يزداد من نقل هذه الرسالة إلى عضد الدولة وأكسب الموقف المزيد من الإثارة . كما استطاع التوحيدي أيضا أن يقوم كعادته بدور الناصح للوزير فعليه أن يحذر ممن حوله من المنافقين أهل الرشا والفساد وأن يطهر بلاطه منهم حتى تستقيم الأمور ؛ كما يهدف أبو حيان أيضا من تلك اللوحة أن يشوه صورة ابن يوسف في مجلس ابن سعدان لما كان بينه وبينهما من عداء. وهناك شيء جدير بلفت النظر ينبغي أن نشير إليه وهو أن أبا حيان قد بدأ اللوحة السابقة بقوله : "وجرى ليلة بحضرة الوزير – أعلى الله كلمته ، وأدام غبطته .... حديث ابن يوسف وما هو عليه من غثاثته ورثاثته ، وعيارته وخساسته .

فقلت له : عندي حديث ، ولاشك أن الوزير مطلع عليه ، عارف به "[27] وختم اللوحة بقوله على لسان الوزير : ما كان هذا الحديث عندي ، وإنه لمن الغريب "[28].

ونستنتج من هذا أنه قد تكون هذه القصة قد حدثت بالفعل والوزير لم يسمعها من قبل أو أنها لم تحدث وهي من نسج خيال أبي حيان لينصح الوزير بطريقة غير مباشرة وليوصل ما يريد أن يوصله

للحكام والساسة بذكاء ودهاء . والحقيقة أن هذا لا ينطبق على تلك اللوحة فحسب بل هناك بعض اللوحات الأخرى يبشها للوزير بنفس الطريقة بادئاً قصة معروفة لابد أن ابن سعدان قد سمعها ويختمها بقول الوزير إنه لم يسمعها من قبل ؛ وفي كلا الحالين فإن الأسلوب أسلوب أبي حيان بما فيه من إبداع وتشويق وإمتاع .

أما عن اللوحة الثانية التي تعبر عن نفس الهاجس الذي عبرت عنه اللوحة السابقة ، ذلك الهاجس الذي كان يتربع في أعماق أبي حيان ؛ وعلى الرغم من تعدد مشاهد تلك اللوحة إلا أنها تصب في نهر واحد ، وقد بدأها أبو حيان بمقدمة فقد سأله الوزير قائلاً[٢٩] : "كيف خبرك في الفتنة التي عرضت وانتشرت ، وتفاقمت وتعاظمت"؟ ويتحول هنا أبو حيان إلى راوية فيرد قائلاً : " فكان من الجواب : خبر من شهد أولها ، وغرق في وسطها، ونجا في آخرها " فيرد الوزير قائلاً : " حدثني فإن في روايته وسماعه تبصرة وتعجباً، وزيادة في التجربة . وقد قيل : تجارب المتقدمين ، مرايا المتأخرين .... وليس من حادثة ماضية إلا وهي تعرفك الخطأ والصواب منها ، لتكون على أهبة في أخذك وتركك". وهكذا كان أبو حيان دائماً يشير إلى ضرورة الاستفادة من تجارب الماضي وأخذ العظة والعبرة ، سواء أكان ذلك على لسانه أم على لسان الوزير . ثم يبدأ في سرد الحادثة قائلاً : " كان أول هذه الحادثة الفظيعة البشعة التي حيرت العقول وولهت الألباب ....، وإذا أراد [الله تعالى] ذكره أن يعظم صغيراً فعل ، وإذا شاء أن يصغر عظيما قدر ، له الخلق والأمر .." وبذلك نكون قد عدنا مرة أخرى لتلك القضية وذلك الهاجس الذي كان يشغل بال أبي حيان . فكم من صغير قد عظم وكم من عظيم قد صغر ؛ فقد يرتفع شأن أراذل

الناس وينخفض شأن أكابرهم إذا أراد الله سبحانه وتعالى ذلك ، لحكمة لا يعلمها إلا هو ؛ فمشيئته نافذة ولا راد لقضائه ، ولا يسأل عما يفعل وهم يسألون . ثم يبدأ أبو حيان في عرض المشهد الأول من اللوحة الذي يتمثل في وصف الفتنة وهجوم الروم البشع؛ وانزعاج الناس وفزعهم ؛ هذا وقد انقسمت العامة طائفتين؛ طائفة ترق للدين ولما دهم المسلمين، وطائفة وجدت فرصتها في الفساد والنهب ؛ ومن ثم فقد ثارت تلك الطائفة التي تخشى على الدين الضياع ، واجتمعت عند الشيوخ والعلماء لالتماس حل ينقذ الإسلام ؛ ويتم الاتفاق على تحرك بعض رجال الدين والعلماء والأشراف إلى الكوفة لمقابلة عز الدولة ، ذلك الرجل الذي انشغل عن حماية الإسلام والإهتمام بمصالح الرعية بالقصف والعزف والصيد، علهم يستطيعون مواجهة تلك المحنة والقضاء عليها يقول : " وذاك أن الروم تمايجت على المسلمين ، فسارت إلى نصيبين بجمع عظيم زائد على ما عهد على مر السنين ، وكان هذا في آخر سنة اثنتين وستين، فخاف الناس بالموصل وما حولها ، وأخذوا في الانحدار على رعب قذف في قلوبهم.... وماج الناس بمدينة السلام واضطربوا...... ولما اشتعلت النائرة ، واشتغلت الثائرة ، صاح الناس : النفير النفير ، والإسلاماه......، وأسراه ، في أيدي الروم الطغاه . وكان عز الدولة قد خرج في ذلك الأوان إلى الكوفة للصيد ......؛ فاجتمع الناس عند الشيوخ والأشراف والعلماء ، وقالوا : الله الله، انظروا في أمر الضعفاء وأحوال الفقراء ؛ واغضبوا لله ولدينه ..... فسكن المشايخ منهم ، ووعدوهم أن يرتأوا فيه متفقين ... ويستخيروا الله ضارعين؛ وانصرف الناس عنهم ، واجتمع القوم ..... وتشاوزوا وتفاوضوا.... والتأم لهم من ذلك

أن تخرج طائفة وراء الأمير بختيار إلى الكوفة وتلقاه وتعرفه ما قد شمل مدينة السلام .... وأن الخوف قد غلبهم .... وأنهم يقولون : لو كان لنا خليفة أو أمير أو ناظر سائس لم يفض الأمر إلى هذه الشناعة؛ وأن أمير المؤمنين المطيع لله إنما ولاه ما وراء بابه ليتيقظ في ليلة ، متفكراً في مصالح الرعايا ، وينفذ في نهاره آمراً وناهياً ما يعود بمراشد الدين ، ومنافع الدانين والقاصين وإلا فلا طاعة........".

وقد اعتمد أبو حيان في هذا المشهد على الوصف والحوار والسرد والتحديد الزمني والمكاني للفتنة مجسداً أحداث عصره تجسيداً واقعياً ؛ ولم ينس كعادته دائماً أن ينوه بواجبات الحاكم تجاه الرعية؛ وهي مسؤولية ضخمة وعبء ثقيل يقتضي العمل الجاد وبذل الجهد المتواصل وإلا فلا طاعة له عليهم ، في نقد لاذع لأصحاب السلطة الذين لا يقومون بدورهم مما يعرض البلاد والعباد للمحن والمعاناة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم ينتقل إلى المشهد الثاني وهو وصف مقابلة بعض المشايخ والأشراف لعز الدولة سارداً حديث كل منهم ثم رده عليهم يقول: " سارت الجماعة إلى الكوفة ، ولحقت عز الدولة في التصيد ، وانتظرته ؛ فلما عاد قامت في وجهه واستأذنت في الوصول إليه على خلوة وسكون بال وقلة شغل ؛ فلم يلتفت إليهم ، ولا عاج عليهم – وكان وافر الحظ من سوء الأدب ، قليل التحاشي من أهل الفضل والحكمة – ثم قيل له : إن القوم وردوا في مهم لا يجوز التغافل عنه....، فأذن لهم ....، فجلسوا بحضرته .....، فقال : تكلموا.... فقال أبو بكر : ......؛ أما بعد ، فإن الله [تعالى] قد حض على الجهاد ، وأمر بإعزاز الدين والذب عن الحريم

والإسلام والمسلمين في الدهر الصالح ، والزمان المطمئن ؛ فكيف إذا اضطرب الحبل وانتكثت مريرته ... وعري حريمه بالإستباحة....، وقصد ركنه بالهدم ، وأنت أيها المولى من وراء سدة أمير المؤمنين المطيع لله ، والحامل لأعباء مهماته ..؛ والمفزع إليك ، والمعول عليك ، فإن كان منك جد وتشمير فما أقرب الفرج مما قد أظل وأزعج ، وإن كان منك توان وتقصير فما أصعبه من خطب...... وقد جئناك نحقق عندك ما بلغت من توسط هذه الطاغية أطراف الموصل وما والاها ، وأن الناس قد جلوا عن أوطانهم ، وفتنوا في أديانهم .. للرعب الذي أذهلهم ...؛ وإنما هم بين أطفال صغار ، ونساء ضعاف ، وشيوخ قد أخذ الزمان منهم ، فهم أرض لكل واطىء ، ونهب لكل يد ، وشباب لا يقفون لعدوهم لقلة سلاحهم ، وسوء تأتيهم في القراع والدفاع ؛ ونحن نسألك أن تتوخى في أمة محمد صلى الله عليه وسلم ما يزلفك عنده... ثم اندفع علي بن عيسى فقال : أيها الأمير ، إن الصغير يتدارك قبل أن يكبر ، فكيف يجوز ألا يستقبل بالجد والإجتهاد وهو قد .. كبر . والله إن بنا إلا أن يظن أهل الجبل وأذربيجان وخراسان أنه ليس لنا ذاب عن حريمنا، ولا ناصر لديننا ، ولا حافظ لبيضتنا ، ولا مفرج لكربتنا ، ولا من يهمه شيء من أمورنا ، فالله الله، لا تجرن علينا شماتتهم بنا ، وخذ بأيدينا بقولتك...، وعزك وسلطانك ، وأوليائك وأعوانك، واكتب قبل هذا إلى عدة الدولة بما يبعثه على حفظ أطرافه ، وحراسة أكنافه ... ثم رفع الأنصاري رأسه وقال : .....، وقال العوامي : ...... فقال عز الدولة : ما زوي عني ما طرق هذه البلاد ، ولقد أشرفت عليه ، وفكرت فيه ، وما أحببت تجشم هذه الطائفة على هذا الوجه . وما أعجبني هذا التقريع من الصغير والكبير ، وما كان يجوز لي أن أنعس على هذه الكارثة ، وأنعم بالعيش معها ،

ولعمري إن الغفلة [علينا] أغلب ، والسهو فينا أعمل ، ولكن فيما ركبتموه مني هجين شديد ، وتوبيخ فاحش ....، وإنكم لتظنون أنكم مظلومون بسلطاني عليكم، وولايتي لأموركم ؛ كلا ، ولكن كما تكونون يولى عليكم ؛ هكذا قول صاحب الشريعة فينا وفيكم ؛ والله لو لم تكونوا أشباهي لما وليتكم ؛ أيظن هذا الشيخ أبو بكر الرازي أنني غير عالم بنفاقه ، ولا عارف بما يشتمل عليه من خيره وشره ؛ يلقاني بوجه صلب ، ولسان هدار يرى من نفسه أنه الحسن البصري يعظ الحجاج بن يوسف ، أو واصل بن عطاء يأمر بالمعروف .... ". وكما لاحظنا أن مسرح الأحداث في هذا المشهد قد انتقل إلى الكوفة ، وقد كشف لنا هذا المشهد من خلال الوصف والسرد والحوار بعضا من ملامح شخصيات العلماء والشيوخ ، كما عرى حقيقة شخصية عز الدولة ؛ فالعلماء كما رأينا شديدو القلق على الإسلام ، شديدو الإشفاق على الرعية ، حاولوا بطريقة مهذبة توجيه النصح لعز الدولة منوهين بما يجب عليه فعله في مواجهة الأزمة ، مؤكدين له استعدادهم التام للتضحية والكفاح والمساندة تحت رايته . أما عز الدولة فهو شخصية متعجرفة، وافرة الحظ من سوء الأدب والدليل على ذلك عدم احترامه للعلماء والمشائخ، الذين لم يلتفت إليهم وهم أهل الفضل والحكمة إلا بعد أن نصح ممن حوله بضرورة الإذن لهم ، ومما يؤكد سوء أدبه ذلك التقريع واللوم الذي وجهه للعلماء وخاصة لأبي بكر الرازي، وعز الدولة أيضا إنسان مستهتر بشؤون الرعية ، لا يقوم بواجبه نحوها . وليس أدل على ذلك من انشغاله بالطرد والصيد في مثل تلك الظروف البشعة التي تعاني منها البلاد ؛ وعندما حاول الدفاع عن نفسه أمام المشائخ والعلماء استشهد بالقول المأثور " كما تكونون يولى عليكم". كما عزا عدم مواجهته للأزمة إلى الغفلة والسهو . وهكذا

استغل أبو حيان المشهد السابق في عرض فكره السياسي على مائدة الأدب موجها النقد اللاذع لأصحاب السلطة ، محددا واجبهم تجاه الرعية من خلال عرضه لذلك المشهد بما اشتمل عليه من حوار على ألسنة الشيوخ والعلماء ، فهو يقوم دائما بدور الناصح ولكن من وراء حجاب ؛ ومن خلال تعريته أيضا لذلك النمط البشري الواقعي – عز الدولة –، فهو لم يصفه إلا بما أكده التاريخ(٣٠).

ونظرا لسوء الأحوال الاقتصادية وزيادة الضرائب وسوء توزيع الثروة والتفاوت الطبقي فترة حكم عز الدولة ، فقد انتهزت الطائفة الثانية من العامة التي أشرنا إليها والتي اتجهت للسلب والنهب فرصة مهاجمة الروم لحدود الدولة ففجرت ما بداخلها من بركان متحفز ، وهبت إلى السلاح لا لتشهره في وجه الروم وإنما لتحصل به على الرزق ، وقد نجحت عصائب الفتيان تلك وهم ما يسمون "بالعيارين "، في أن تكون لهم السيادة ببغداد ؛ وهذا هو موضوع المشهد الثالث من اللوحة الذي بدأه أبو حيان بسؤال الوزير له : "هل سمعت في أيام الفتنة بغريبة ؟ قلت : كل ما كنا فيه [كان] غريبا بديعا، عجيبا شنيعا ، حصل لنا من العيارين قواد ، وأشهرهم ابن كيرويه ، وأبو الدود ..، وأسود الزبد ....، وشنت الغارة ، واتصل النهب ، وتوالى الحريق ... فمن غريب ما جرى أن أسود الزبد كان عبدا يأوي إلى قنطرة الزبد ويلتقط النوى ويستطعم من حضر ذلك المكان دهر ، فلما حلت النفرة ؛ أعني لما وقعت الفتنة ، وفشا الهرج والمرج ، ورأى هذا الأسود من هو أضعف منه قد أخذ السيف وأعمله ، طلب سيفا وشحذه ، ونهب وأغار وسلب ، وظهر منه شيطان في مسك إنسان ، وصبح وجهه، وعذب لفظه ، وحسن جسمه ، وعشق وعشق ، والأيام تأتي

بالغرائب والعجائب ، وكان الحسن البصري يقول في مواعظه: المعتبر كثير ، والمعتبر قليل . فلما دعي قائدا وأطاعه رجال وأعطاهم وفرق فيهم ، وطلب الرئاسة عليهم ، صار جانبه لا يرام، وحماه لا يضام .

فما ظهر من حسن خلقه – مع شره ولعنته ، وسفكه للدم ، وهتكه للحرمة ، وركوبه للفاحشة ، وتمرده على ربه القادر ، ومالكه القاهر – أنه اشترى جارية كانت في النخاسين عند الموصلي بألف دينار ، وكانت حسناء جميلة ، فلما حصلت عنده ... امتنعت عليه، فقال لها : ما تكرهين مني ؟ قالت : أكرهك كما أنت ، فقال لها : فما تحبين ؟ قالت : أن تبيعني ، قال لها : أوخير من ذلك أعتقك وأهب لك ألف دينار ؟ قالت نعم : فأعتقها وأعطاها ألف دينار بحضرة القاضي ابن الدقاق عند مسجد ابن رغبان ، فعجب الناس من نفسه وهمته وسماحته ، ومن صبره على كلامها ، وترك مكافأتها على كراهتها ، فلو قتلها ما كان أتى ما ليس من فعله في مثلها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال الوزير : هذا والله طريف ، فما كان آخر أمره . قلت : صار في جانب أبي أحمد الموسوي وحماه ، ثم سيره إلى الشام فهلك بها" وتتجلى الملامح القصصية في المشهد السابق في التركيز على شخصية أسود الزبد ؛ ذلك الرجل الفقير الحقير الوضيع الذي كان يتحايل للحصول على قوت يومه ولا يملك من الملابس إلا خرقة يتوارى بها ؛ وعندما هجم الروم انتهز الفرصة فشحذ سيفا ونهب وسرق فتبدل حاله وعظمت مكانته إذ رأس الناس ، وصار جانبه لايرام ، وحماه لا يضام واكتسب القيادة والزعامة بأن وزع الأموال والعطايا فاشترى حب الجماهير وطاعتهم ، بعد أن كان

لايرام ، وحماه لا يضام واكتسب القيـــادة والزعامـــة بـــأن وزع الأموال والعطايا فاشترى حب الجمـــاهير وطاعتهم ، بعد أن كـــان كمّاً مهملاً لا أحداً يقيم له وزناً وليـــس له أدنى اعتبار ؛ ثم يصـــرح أبو حيان بأن في قصة ذلك الرجل عظـــة لم يتعظ وعبرة لمـــن يعتـــبر فالأيـــام قد ترفع من شأن الحقير إذا ساعده الحـــظ . وهنـــا يـــبرز الهاجس الذي كان يسكن في خاطـــر أبي حيان ويطفو على الســـطح من حين إلى حين ويربط هذه اللوحة في نفس الوقـــت بسابقيها ، وفي هنا سخرية لاذعة من أصحاب الســـلطة فقد ينال القيادة والرئاســـة أراذل الناس الذين لا يستحقون تلك المناصب وليســـوا أهلاً لهـــا ؛ ولا لتحمل تبعاتها. ومن ناحية أخرى يؤكـــد أصحـــاب الجـــاه والسلطان أن الأيـــام دول فلا تغتروا بالمناصب فهي ليست دائمة، ولقد قالهـــا صريحة إن الله إذا أراد أن يعظـــم حقيراً قدر وإذا شاء أن يصغر عظيماً قدر، فلا راد لقضائه ولا معقـــب لحكمه . إنهـــا دروس في السياسة ونصائح للساسة يقدمها أبو حيان على مـــائدة الإمتاع والمؤانسة بذكاء ودهاء . ويواصل أبو حيان قصـــة أســـود الزبد بنفس المشهد السابق ويواصل رسم ملامح شخصيته الـــتي لم تتغير من داخلها، برغم ما حدث خارجهـــا من تغيير فقد ظـــهرت آثار الرفاهية على وجهه ولكنها مجرد قشـــرة خارجية فقط فـــالشر والحقارة والسوء يسكن أعماقها . وهنا نتســـاءل كيف نفســـر قصة أسود الزبد وتصرفه مع الجاريـــة في المشهد السابق ؟ والإجابـــة واضحة فأسود الزبد لم يسلك هذا السلوك الإنساني مـــع الجاريـــة إلا ليكتسب المزيد من الشعـــبية وحب الجماهير؛ وبعرض هذا المشهد ينقد أبو حيان السلاطين نقداً لاذعاً الذيـــن عـــاثوا في الأرض مفســـدين ، فسرقوا ونهبوا وســـلبوا ؛ ولا أرى في هذا المشهد كما يرى دكتـــور

محمد رجب النجار أن أبا حيان يمتدح فيه أبطال الثورات الشعبية من الشطار والعيارين الذين يرتقي بهم إلى درجة البطولة الشعبية[٣١]. والدليل على ذلك رسمه لشخصية أسود الزبد بتلك البشاعة والحقارة، والذي كان أهم ملمح من الملامح القصصية في المشهد السابق بجانب السرد والحوار الذي دار بينه وبين الجارية، ثم الخاتمة التي ذكر فيها أبو حيان نهاية ذلك الرجل.

أما المشهد الرابع والأخير في تلك اللوحة ما نستطيع أن نطلق عليه مصطلح السيرة الذاتية وقد بدأه أبو حيان بسؤال الوزير قائلاً: (وكيف سلمتَ في هذه الحالات ؟ قلتُ : ومتى سلمتُ ؟ جاءت النهاية إليَّ بين السورين وشنوا الغارة واكتسحوا ما وجدوا في منزلي من ذهب وثياب وأثاث، وما كنتُ ذخرته من تراث العمر ؛ وجردوا السكاكين على الجارية في الدار يطالبونها بالمال، فانشقت مرارها، ودفنت في يومها، وأمسيت وما أملك مع الشيطان فجرة، ولا مع الغراب نقرة). فالراوي والبطل هنا شخص واحد هو أبو حيان. ولعلنا نتساءل : من أين أتى لأبي حيان الذهب والأثاث وقد عُرف بفقره وكثرة شكواه ؟؟.! ولكن ليس هذا ما يعنينا فلعله يذكر ذلك أمام الوزير ليتعاطف معه ويجزل له العطاء، ولكن ما يهمنا هو أن ذلك المشهد يصور لنا ظاهرة اجتماعية خطيرة ؛ فقد انطلقت طبقات الفقراء ؛ واقتسمت شؤون البلاد، وتزعم العيارون فيها أمور الناس.

الخاتمة :

لقد كان أبو حيان في كتابه الإمتاع والمؤانسة من الكتاب العرب الذين لهم فضل السبق في وضع اللبنات الأولى لفن القصة، التي اكتملت عناصرها الفنية فيما بعد، فقد توافرت بعض من

الملامح القصصية فيما عرضنا له من لقطات ولوحات كالسرد والحوار وتصوير الشخصيات وغير ذلك .

ولإعجاب الوزير بأسلوبه الممتع في القص ، اقترح عليه أن يمارس تلك الحرفة قائلاً : (قال الوزير هذا فن حسن ، وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع ، لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين والخاضعين والمحافظين)[٣٢] . وهذه شهادة مهمة أمسك بأهدابها أبو حيان ودونها باعتزاز ، ولكنه يحرص في الوقت ذاته على تحريرها وتحديد المستوى الأدبي الذي يطمح أن تدرج فيه حكاياته[٣٣] ، ومن ثم فهو لا يرضى أن يكون قصاصاً للعامة فيرد على الأمير رافضاً اقتراحه قائلاً : (إنّ التصدي للعامة خلوقة ، وطلب الرفعة بينهم ضعة ، والتشبه بهم نقيصة ، وما تعرض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم)[٢٨] . فالتوحيدي كان يعرف قدر نفسه وفنه وإبداعه الذي لا يبذل إلا للخاصة من المثقفين .

الهوامش

١ – أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، ط المكتبة العصرية بيروت ، ص د – ص .

٢ – المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ٢٦ .

٣ – إحسان عباس ، أبو حيان التوحيدي ، ط دار بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ٢٤ – ٢٥ .

٤ – زكريا إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م ، ص ٢٢٦ .

٥ – أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ٣ ، ص ٢ – ٣ .

٦ – محسن جاسم الموسوي ، سردية التوحيدي مجلة النقد الأدبي – فصول – المجلد الرابع عشر ، العدد الثالث – خريف ١٩٩٥ ، ص ١٧١ .

٩ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ٣ ، ص ٤٠ .

١٠ - المصدر نفسه ، جـ٣ ، ص ٢٨ .

١١ - المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

١٢ - المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

١٣ - المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ١٦٦ .

١٤ - المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ١٧٨ - ١٨٠ .

١٥ - المصدر نفسه ، جـ١ ، ص ٥٨ - ٦٠ .

١٦ - المصدر نفسه ، جـ٣ ، ص ٨ - ٩ .

١٧ - زكريا إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ، ص ١٦ - ١٧ .

١٨ - ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، ط البابي الحلبي ، جـ ٢ ، ص ١٦٣ .

١٩ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ٢ ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

٢٠ - المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ١٥٥ - ١٥٧ .

٢١ - المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ١٥٧ - ١٦٠ .

٢٢ - المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ٨٨ - ٩١ .

٢٣ - حسن إبراهيم حسن ، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ، ط دار النهضة المصرية ، ١٩٦٥ ، جـ ٣ ، ص ١٨ .

٢٤ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ٣ ، ص ٩١ - ٩٦ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٥ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ٩٧ .

٢٦ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٤٧ - ١٥٠ .

٢٧ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٤٧ .

٢٨ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٥٠ .

٢٩ - المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٥٠ - ١٦٢ .

٣٠ - حسن إبراهيم حسن ، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ، جـ ٣ ، ص ٤٨ .

٣١ - محمد رجب النجار ، قراءة فولكلورية في أدب التوحيدي ، مجلة النقد الأدبي - فصول - ، المجلد الرابع عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٦ ، ص ٢٥٨ .

٣٢ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ١ ، ص ٢٢٥ .

٣٣ - أحمد درويش ، تمرد الحاكي والحكي - دراسة في بنية الإمتاع والمؤانسة ، مجلة النقد الأدبي - فصول - ، المجلد الرابع عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٦ ، ص ١٧٢ .

٣٤ - أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، جـ ١ ، ص ٢٢٥ .

❀❀❀

قراءة في قصيدة وصف الذئب للفرزدق*

أحمد علي مُحمّد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) هذا البحث، كان مقرراً أن يظهر في العدد «2»، ونزل عنوانه على بحث آخر.. نُشر في العدد نفسه - مرتين -، وألمحنا إلى ذلك في آخر العدد - معتذرين ومنوهين.

١ - مدخل إلى النص :

لم تكنْ محاولةُ تقديمِ نَصٍّ موروث ، يتمثل هنا بجزء من قصيدة الفرزدق في وصف الذئب ، وفق قراءة نقدية تحسبُ أنها تناسب روح النّص والذوق المعاصر في آن واحد ، بمنأى عن إشكالات قد يتصل بعضها بتاريخ تلقّي النّص المدروس نفسه . وواضح أنّ مشكلة التلقي لا تنجم عادةً عن تحليل نصوص تخالف النهج الأخلاقي أو السياسي السائد فحسب ، وإنما قد تتصل بنصوص قد تندرج تحت إطار النشاط الفاعل ؛ لأنّها تنطوي على نفع وإمتاع في وقت واحد، وهذه النصوص إنّما تمتلكُ تاريخَ تلقٍ طويلاً، ومع ذلك فهي قريبةٌ من جوهر الإشكال المتمثل في كون النص الخاضع للدراسة هنا مألوفاً وغريباً في آن . فجهةُ الأُلفة فيه متحققة لمعرفة طبقة من القراء به ، وقد تكون مناسبته أو الحكاية التي رويت على أنها سبب نظمه في الأصل من أهمّ الأسباب التي أسهمت في تلقيه ؛ لأنها رسخت مبدأ الواقعية من حيث إنّ القصيدة أرخت حدثاً وقع بالفعل في زمن ما . وعلى هذا الأساس جسدت لقاءً واقعياً بين الشاعر والذئب تمخضت عنه تلك المحاورة الجميلة التي هي النص الذي بين أيدينا . يقول الحرمازي : " كان الفرزدق خرج في نفر من الكوفة ، فلما عرسوا من آخر الليل اجتزر شاةً ثمّ أعجله المسير

فسار بها ، فجاء الذئب فحركها وهي مربوطة على بعير فذعرت الإبل ، وجفلت الركاب منه وثار الفرزدق فأبصر الذئب ينهسها فقطع رِجْلَ الشاة فرمى بها إلى الذئب فأخذها وتنحّى ، ثُمَّ عاد فقطع اليد فرمى بها فلمّا أصبح القوم خبرهم الفرزدق بما كان "[1]

وقد تكون هذه الحكاية مصنوعة ، بمعنى أنها نسجت بعد أن اشتهرت القصيدة ، ولها نظائر كثيرة في تأريخ الأدب العربي كالحكاية التي ارتبطت بالقصيدة الرُصافية لعلي بن الجهم ، والتي ارتبطت بالقصيدة اليتيمة المنسوبة إلى أبي الشِّيص وغيرهما . ومثل هذه الحكايات ليس لها اعتبارٌ في التحليل الأدبي ؛ لأنَّ مثلها كمثل العنوانات التي تكون بين يدي بعض القصائد ؛ إذ هي حركاتٌ زائدة، أو بنى خارجة عن كيان تلك الأشعار لهذا غدا تجاوزها شرطاً لإجراء جدل بين ظاهر النص الخاضع للتحليل وباطنه ..

وأما جهة الغربة في النص الذي سنتناوله له بالدراسة هنا ، فليست ناجمةً عن تجريدنا النص من مناسبته فحسب ، وإنما قد تصدر عن طبيعة الإبداع ، أو عن أدائه المتمثلة هنا باللغة . فاللّغة كما زعم فرويد لا يتسع لها أن تعبر عن عالم اللاوعي بصورة مباشرة، وإنما تنقل منه رموزاً أو أقنعةً تنطوي على حاجات وغرائز مكبوتة لم تتحقق في الواقع ، والأديب بحسب آراء فرويد عندما يُخْرِجُ اللاوعي إلى الوجود بقوالب أدبية يحقق إنجازاً عظيماً ، لأنَّه يعبر عن كبته بصورة مقبولة " يسعى المجتمعُ إلى معرفتها وينجذب إليها ويشجع عليها "[2].

وعلى هذا الأساس يبدو الإبداع عند فرويد عملاً غيرَ واعٍ ، تَنْتَفي مِنْهُ القصدية ؛ لأنّه نمطٌ من اللّعب ، يقوم في أصله على الوهم ، ولهذا شبه فرويد الأديبَ بالطفل فكلاهما " يبدع لنفسه عالماً من

الوهم ، ويعامله بغاية الاهتمام ، ويودعه كل ما لديه من عواطف ، ويفصله عن العالم الواقعي المحسوس "[٣]. وأما اللغة فهي عنده عاجزة عن الإحاطة بعالم اللاواعي الذي ينبثق عنه الإبداع ، فصار المتلقي إزاء ذلك أمام تفسير وحيد للنص ، لا يتصل باللغة بقدر اتصاله بالمعرفة الأكيدة بنفسية الأديب .

إنّ الفرويدية ضمنت للمبدع حيزاً واسعاً في أثناء التحليل الأدبي ، وذلك بالتركيز على نفسيته كما تقدم . ولكنها أُخْضِعَتْ لتعديلات مهمة على يد يونغ الذي نقل محور الاهتمام من الدوافع الفردية إلى اللاوعي الجمعي[٤] ، ومن هنا انتقل التفسير الأدبي من المعنى النفسي إلى المعنى الأسطوري[٥]. غير أن أهم محاولة استهدفت تطور المنهج السيكولوجي المراجعة التي أجراها جاك لاكان وعرفت فيما بعد بالنفسية البنيوية ، إذْ ربط في أثناء تحليله نماذج الأدب ، اللّغة بالجانب النفسي ربطاً عضوياً ، أثبت من خلال ذلك أنّه لم يعد هنالك فكر سابق للغة ، وأنّ اللاوعي الذي كان مبهماً لا تطوله اللغة عند فرويد ، متشكلٌ بطريق اللّغة[٦].

وفي أثناء هذه القراءة نريد الإفادة من هذه المحاولة ، أي ربط اللّغة بالعمليات النفسية لتحديد مقصدية النص ، بعد أن قللت المناهج الحداثية من أهمية الفرد في الإبداع ، وعدت علاقته بالنص الإبداعي المُنْجَز " ذات قيمة تفسيرية إضافية لا تدخل في صلب عملية التقرب من النص "[٧]. أما النقد العربي فلم تزل اتجاهات منه تربط بين النص والقائل ربطاً محكماً ، وضمن هذا التوجه تمضي بنا هذه القراءة محاولةً تبيان " مواضع الصلابة والشفافية ومتابعة الجدلية القائمة بين الظاهر والمستتر في (النص) أي اكتشاف مستويات قوة النص "[٨] كما عبر رولان بارت .

٢ – النص :

١ . وأطلس عسال وما كان صاحبا   دعوت بناري موهنا فأتاني
٢ . فلما دنا قلت ادن دونك إنني   وإياك في زادي لمشتركان
٣ . فبت أسوي الزلد بيني وبينه   على ضوء نار مرة ودخان
٤ . فقلت له لما تكشر ضاحكا   وقائم سيفي من يدي بمكان
٥ . تعش فإن واثقتني لا تخونني   نكن مثل من يا ذئب يصطحبان
٦ . وأنت امرؤ يا ذئب والغدر كنتما   أخيين كانا أرضعا بلبان
٧ . ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى   أتاك بسهم أو شباة سنان
٨ . وكل رفيقي كل رحل وإن هما   تعاطى القنا قوماهما أخوان

**   **

٩ . فهل يرجعن الله نفسا تشعبت   على أثر الغادين كل مكان
١٠ . فأصبحت لا أدري أأتبع ظاعنا   أم الشوق مني للمقيم دعاني
١١ . وما منهما إلا تولى بشقة   من القلب فالعينان تبتدران
١٢ . ولو سئلت عني النوار وقومها   إذا لم توار الناجذ الشفتان
١٣ . لعمري لقد رققتني قبل رقتي   وأشعلت في الشيب قبل زماني
١٤ . وأمضحت عرضي في الحياة وشنته   وأوقدت لي نارا بكل مكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ – تأويل النص :

يتألف النص من وحدتين ، أو قل إن شئت من موضوعين فرعيين : الأول في محاورة الذئب ، وقد استقل ثمانية أبيات (١ – ٨). والآخر في التحنان إلى النوار ، وقد تضمنته الأبيات الستة الأخيرة (٩ – ١٤) . فالنص إذن مركب : أي أنه موضوعين من حيث الصورة مختلفين تحت إطار شكلي واحد في وزنه وقافيته . وتجدر الإشارة هنا إلى أن قضية الوحدة في القصيدة ، التي كانت مطلبا لدى أصحاب النقد التقليدي ، غدت عند الحداثيين هامشية،

إذ البنيوية خاصة لم تَعُدْ تَبْحَثُ عن قضايا المحتوى في إطار الشكر ، أو عن الوحدة بين أجـزاء النص بقدر ما تبحث عن " الحقيقـة الـتي تختفي وراء الظاهر من خلال النص نفسه ، وليس من خلال شـيءٍ خارجٍ عنه "[٩] . وعلى هذا الأساس انصرفَ النقـد الحداثـي إلى نظـام النص بمفهومه المركب ، محاولاً ربط كُلّ جزء فيه بالإطار العام أو الكل ، وأضحى يفسر كُلّ جزء في النص مـن خـلال علاقتـه بالأجزاء الأُخر . وفي محاولة تأويلنا هذا النص لابد من مراعاة هـذه الناحية، أي لابُدّ من تفسير كُلّ جزءٍ في ضوء الآخر .

أ - محاورة الذئب :

قبل النظر إلى الذهب الذي جسده الفرزدق في نصه الآنف ، لابُدّ من استحضار صورته الحقيقية في بيئته العربية ، إذ الذئاب ، كما يقول أهل العلم تختلف أشكالها باختلاف البيئة التي تعيـش فيـها . فالذئب العربي ذو أطراق طويلة ، وله ذيـل يتدلى إلى العقب ، يغطي جسدَهُ شعرٌ خَشن ، وتكون قمتُهُ سوداءَ أو بيضاءَ ، ورأْسُهُ غليظـاً، وخطمُهُ ممدوداً مدبباً ينتهي بنهاية سوداء ، وجبهتُه عريضةً، وأُذُنـهُ صغيرةً منتصبةً ، ولونُ شعره بين الأصفر والبني ، ويميل أحيانـاً إلى الرمادي يتخلله بعضُ السَّـواد ، وأكثر ما يظهر السواد على ظهره، والبياض تحت بطنه[١٠] .

أما الذئب الذي في النص فقد أرادَ لَهُ الفـرزدق أن يكـون (أَطْلَس) والأطلس في اللّغة الأمعـط الذي سقط شعرُهُ ، وغلبـتْ عليه غُبْرةٌ ، فمالَ لونُهُ إلى السَّواد ، وهو أخبثُ ما يكونُ ، وقيـل : إنّ الذئبَ لا يكون أمعطَ إلاّ في الصّيف ، فيسقط عنه شعرُهُ ، وأمـا إذا تساقط بعضُ شعـره فـهو أمْـرَطُ وهـذا إنما يكـون في

الخـــريف[١١]. وبهذه الإشارة يتحددُ زمنُ النّص فيكون قد نُظِـــمَ في حال كون الذئب أمعطَ، أي في الصيف ، ولو كان في غير هذا الوقت لم يكن أطلسَ أو أمعطَ.

ثم أضاف الشاعر إلى الذئب صفةً ثانية فقال : (عسّال) أي : مضطرب لجوعٍ أو تعب ، وصفةُ الجوع لصيقةٌ بالذئب حتّى قيـــلَ : (أجوعُ من ذئبٍ)[١٢]، فمع كثرة سعيه وراء رزقه إلاّ أنّه لا يصيـــبُ منه إلا القليل ، ولهذا غلب عليه الجـــوع فكـــان دافعـــاً لضراوتـــه وعنفوانه.

وباجتماع هاتين الصفتين في الذئب يغدو مـــن الصعـــب أن يواجهه امرؤٌ ، وقد أدركَ الفرزدقُ جهةَ الخطورة عندما لقيـــه علـــى هذه الحال فقال : (وما كان صاحباً) . وهـــذا يعـــني أنّ مشـــاعر العدوان التي ينطوي عليها الذئب لها علامات بادية على مظـــهره ، وقد أيقن الفرزدق أن الجوع هو ما يدفع هذا الوحـــش إلى الفتـــح لهذا بادر بدعوته فقال : (دعوت بناري) موحياً بكرمه ، إذ الكرمـــاءُ عادةً يدعون الضيوفَ بنار يشغلونها عِنْدَ بيوتهم ليـــلاً ، وفي قولـــه : (ادنُ) ودٌ ورحمةٌ وَسِعت الوَحشَ ، غَيْرَ أنّ هذا الصنيع فيـــه جـــانبٌ خَطِرٌ ، فلمّا اقتربَ منه الذئبُ مكشـــراً خُيِّل إليـــه أنّـــه (تكشّـــر ضاحكاً)، وفي قراءة نفسه إحساس بالخوف ؛ لأنّ الذئاب لا تكثر عن أنيابها إلاّ إذا هرّت للهراش[١٣]. ولهذا كثرت الأقوال حول غدرهـــا وخيانتها فقيل : (أَخْونُ من ذئب بصحراء هجر) وقيل (أخبث مـــن ذئب الغضا)[١٤]. ولهذا كان لابُدَّ من الحذر فقال : (وقائم سيفي) أي إنّه لم يكن متهوراً ولا غافلاً وإنّما كان يحاذر الذئب ، كمـــا كـــان الذئب يحذره .

إنّ الفرزدق في دعوته الذئب أراد أن يُلْغِـــي الفـــارق بـــين

الإنسان والوحش ، لهذا خلع عليه وصفاً إنسانياً في أكثر من موضع في النص ، ففي ب ٤ جعله (ضاحكاً) ، وفي ذلك محاولة لتقريب المسافة بينه وبين الذئب ، وفي ب ٥ قال له متودداً (تعشَّ) ثم طلب منه ميثاقاً على الصحبة فقال : (فإن واثقتني) على ألا يكون هنالك غدر بينهما ، والغدر صفة لا يقوم الذئب بدونها ، إذ الذئاب لا تأمن بعضها بعضاً من شدة غدرها[١٥] . من أجل ذلك كان الشاعر متيقناً من أن الذئب لا يكون صاحباً ، وإنما قد يكون كالصاحب وهذا ظاهر في عبارته (نكن مثل) ومثل هنا رعتِ الفارقَ ففصلت بين طرفي التشبيه ، ودلت على إمكانية تراجع الذئب عن عدوانيته إزاء الشاعر وحده ، فيكون له كالصاحب ، وأما في واقع الأمر فمن المحال أن يتخلى الذئب عن طبعه لينقلب صاحباً للناس عامة. ذلك أنّ الصراع وإن حسم بينه وبين الشاعر هنا ، لا إنّه لم يزل قائماً بينه وبين الناس . وفي قوله : (ولو غيرنا ...) دلالة كافية على هذا المعنى. وفي ب ٦ محاولة أخرى لانتزاع الذئبية لما خاطبه بقوله : (وأنت امرؤٌ). وهذا معناه أنّ الشاعر لا يريد أن يطوي تاريخاً طويلاً من الصراع مع الذئب فحسب ، وإنما ركب المحال ليخلص إلى حالة من الوحدة معه ، وهذا ما دعاه إلى القول : (وكل رفيقي ...) ثم قال : (أخوانِ) يعني هو والذئب ، وبالمقابل فلسنا نتبين صورة لرفض الذئب أو احتجاجه على ما قرره الشاعر، وفي ذلك دلالة على أن الشاعر والذئب شيءٌ واحد ، وهو احتمال رجحه النص منذ بدايته عندما رسخ مبدأ الصحبة أولاً ، ثم مبدأ المؤاخاة ثانياً ، وبقي لنا أن نتبين ما إذا كان الجزء الآخر من النص يؤيد هذا الاحتمال أو ينفيه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب - التحنان إلى النوار :

يدخل ابتداء الجزء الخاص بالنسيب هنا بِهَلْ في قوله : (فهل يرجعن الله) في باب الاستفهام عن زمان يرجو رجوعه ، وقد ذهب ذلك الزمن بشعب من نفسه تطايرت في (أثر الغادين) ومن هؤلاء النوار ، إذ الفرزدق كما تروي المصادر[16] تزوج بالنوار بالغدر ، وكانت امرأة صالحة لا ترضى عن كثير من أفعاله ، فأراد في البدء أن يرضيها فتظاهر بأنه أقلع عن الفحش في السلوك ، والشتم في القول ، لينهج طريقاً لا عوج فيها . فذكر أنّه حج بها نحو سنة ٦٠هـ ، ولما عاد بها إلى البصرة أعلن توبته[17] . ولكنه سرعان ما انقلب إلى سيرته الأولى حيث اللهو والخلاعة ، فتجنبته النوار ، خصوصاً بعد أن تزوج بامرأة أخرى[18] ، وطلبت منه الطلاق ، فأجابها إلى ذلك بعد امتناع، وقيل : إنّ الحسن البصري كان ممن شهد على طلاقها[19] فشق على الفرزدق التراجع ، فندم على طلاقها ندماً شديداً ، فقال شعراً في ذلك[20] :

ندمت ندامة الكسعي لمّا   غدت منّي مطلقةً نوارُ

إذن لم يستطع الفرزدق ، لسوء طبعه ، أن يخلص للنوار ، مع أنّه كان يحبها ، غير أنّ ذلك الحب لم يضطرم إلا عندما فارقته ، حينئذٍ عاد إليه الشوق عاصفاً يحرك في نفسهي معنى من معاني الحب أينما اتجه . وتجد بين ثناياه شعره الذي نظمه بعد طلاقها من شقوة الغرام ما ذكره هنا في البيتين الأخيرين ، حيث زعم أن النوار كانت سبب ضعفه وهزاله فقال : (رققتني) ، وهي التي أتلفته (أشعلت فيّ الشيب)، وفضحته بين الناس ودعته إلى الترحال (وأشعلت لي ناراً) والانزواء عن الناس ليغدو مثل ذئب القفار وحيداً .

إنّ هذا النص ، خلافاً لرأي الجاحظ حيث قال : " وله شعرٌ كثير في الغزل وليس له بيت مذكور في النسيب ، وجرير كان عفيفاً، لم يعشق امرأة قط وهو مع ذلك أغزل النـــاس "[٢١] مــن شأنــه الدخول تحت إطار الغزل القائم على المعاناة ، لتجسيده حالــة مــن الحرمان ، وتشخيصه طاقة من الأشواق برقة متناهيــة في الروعــة ، ويبدو أنّ الفرزدق في مثل هذا الشعر لم يعمد إلى لفــظٍ غليــظ أو تركيب معقد على عادته في سائر شعره ، وإنّما آثــر التعبير عــن مشاعره بيسر وسهولة ، ولهذا قد يعجب القــارىء كيــف أخــرج هذه القصيدة بلغة كأنها ليســت لغته ، وأسلوب ليس كأســـلوبه ، بعد أن عوده الفرزدق على الوعورة اللفظية . غير أنّ هــذه العــادة ليست مطلقة بدليل اللغة الرقيقة في هذه القصيدة ، والسبب في ذلك أنّ الشاعر أراد أن يتكلم بصفاء على ظروف حياته بعد أن أشكلــت وغداً وحيداً منبوذاً ، ويجوز أنه نظم هذه القصيدة في الشطر الأخــير من زمانه ، أي عندما جرده الزمان من كل ظفر وناب ، فعمــد إلى ذاكرته ليستحضر من أحاديث وحكايــات انصرمــت بــانصرام الشباب ، مما يؤنس وحدته ، ومن عجــب أن تتســلل إلى عالمــه الموحش صورة النوار مع صورة ذئب بشع . فما الأمر الــذي دعــا الفرزدق إلى إخراج الذئب ، في هذه القصيدة مع النوار ؟

ج – الشاعر – الذئب – النوار :

إنّ العرض الذي قدمناه آنفاً يقودنا إلى إدراك التداخل بــين مكونات القصيدة ، إذ تنجم عنه علاقات متعددة من خلال اقــتران ذكر الذئب بالنوار هذا من ناحية ، وارتباط المبدع بهذا التكوين الفني

من ناحية ثانية . فنحن نلاحظ أن الفرزدق ألح على مشاركة الذئب في بعض صفاته المعنوية كالحذر واليقظة ، ففي قوله : (وقائم سيفي) إشارة إلى حذر لا يتصل بيقظة الحواس فحسب ، وإنما قد يتصل بيقظة الغريزة الجنسية التي تحتدم عادة في الليل ، ولهذا جعل الفرزدق الوقت الذي يجري فيه حدث القصيدة ليلا فقال : (دعوت بناري موهنا) ، وهذا إنما يوحي بعلاقة ما بين يقظة الغريزة عند الشاعر والابتداء بذكر الذئب الذي من طبعه أن يكون يقظا في الليل خاصة، وقدقيل : " إن الذئاب لا تنام ولا تنيم من السفاد ، وهو أمر ملحوظ في فترة الإخصاب الجنسي القصير عند الذئاب ، فهي تظل في منتصف الأشهر القمرية ساهرة قلقة محتدمة فيما بينها، متوترة مشدودة إلى علاقة الذئبين القائدين جنسيا إذ العلاقة الجنسية مقصورة عليهما مما يجعل التوتر عاليا جدا بينهما"[٢٢].

ومؤدى هذه العلاقة أن الذئب يعدل في النص غرائز الشاعر ومن هنا اقترن ذكره بالمرأة ممثلة بالنوار التي لم يستطع الفرزدق الاحتفاظ بها ، أو أنه لم يتمكن من إقامة علاقة عاطفية ناجحة معها فتركته مخلفة ذلك الجدب العاطفي في نفسه .

إن صورة الذئب التي لها امتداد في القصيدة ، ذات امتداد واسع في نفسية الشاعر أيضا ، فهي تعادل مشاعر العدوان والشر عنده . فالفرزدق كما تقول سيرته شحذ منذ الصغر لسانه بهجاء الناس ، فكان يقول : " كنت أهاجي شعراء قومي وأنا غلام في خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه ، فكان قومي يخشون معرة لساني"[٢٣]. وكان يستحل الغصب فيقول : " خير السرقة ما لا يجب فيه القطع"[٢٤]. وروي أنه جاء إلى الحسن البصري فقال له : "إني هجوت إبليس فاسمع فقال له : كيف تهجوه وعلى لسانه تنطق "[٢٥].

وكان من نتيجة ذلك كله أن تفرق عنه الناس بمن فيهم امرأته النوار التي تمثل المجتمع الذي لم يطق عشرته . وأما الذئب فهو النازع إلى العدوان والتوتر الغريزي في آن واحد ، لهذا كان مسؤولاً عن إخفاقه العاطفي والاجتماعي ، وفي أثناء نظمه هذه القصيدة ، وهي لحظة صفاء مع النفس كما قلنا ، أراد الفرزدق أن يعود تائباً مرة ثانية ، محاولاً تطهير نفسه من الآثام ، بعدما أيقن وهو في خريف العمر أنّه لا مناس من إصلاح النفس ومحاسبتها ، أو إصلاح ما أفسده طبعه الوعر ، فتأمل حاله فإذا بالشر الذي في دواخله ، أو الذئب الذي استوطن نفسه منذ أول زمانه كان وراء نفور الناس منه ، فقرر أن ينتزع هذه الشرور أو يستأصل الذئب من نفسه ، ومن الطريف في الأمر أنه لم يجد فيها ذلك الذئب العنيف الذي أرهب الناس زمناً ، وإنما وجد ذئباً ضعيفاً جائعاً منفرداً يفتح معه صفحة جديدة تستمر في ضوئها حياة فيها ألفة ومودة وصحبة وأخوة ، أو كما قال :

وكل رفيقي كل رحل وإن هما ... تعاطى القنا قوماً هما أخوانِ

حواشي البحث

١. الفرزدق (شرح ديوانه) تح : عبدالله الصاوي ط١ القاهرة ١٩٣٦م ص : ٨٦٩ .

٢. الربيعي ، محمود (مداخل نقدية معاصرة) عالم الفكر المجلد ٢٣ العددان (١ - ٢) العام ١٩٩٤م ص : ٢٩٧ .

٣. المرجع السابق .

٤. المرجع السابق .

٥. المرجع السابق .

٦. المرجع السابق .

٧. الخطيب ، حسام (البنيوية والنقد العربي القديم) الموقف الأدبي الأعداد (١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣) السنة ١٩٨٦م ص : ١٠ .

٨. المرجع السابق .

٩. المرجع السابق .

١٠. العماري، فضل بن عمار (الذئب أسماؤه وكناه وصفاته) مجلة جامعة الملك سعود المجلد ١٠ آداب ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م ص : ٢٠٥ .

١١. ابن منظور (لسان العرب) .

١٢. الأصفهاني ، حمزة (الدرة الفاخرة) تح : عبدالمجيد قطامش ط دار المعارف ١٩٧١م ص: ١:٦٣ .

١٣. ابن المقفع (كليلة ودمنة) ط د. عبدالوهاب عزام (الملحق) ص : ٣٠٩ .

١٤. الأصفهاني (الدرة الفاخرة) ص : ٤٠٢/١ .

١٥. ابن المقفع (كليلة ودمنة) ص : ٣٠٩ .

١٦. الأصفهاني : أبو الفرج (الأغاني) تح : إبراهيم الإبياري ط دار الشعب القاهرة ١٩٧٤م ص : ٨٥١٩/٢٥ .

١٧. الفحام ، شاكر (الفرزدق) ط١ دار الفكر ص ١١٦ .

١٨. الأصفهاني (الأغاني) ص : ٨٥٢٠/٢٥ .

١٩. المصدر السابق .

٢٠. المصدر السابق .

٢١. الجاحــظ ، عمرو بن بحر (البيان والتبيين) تح عبدالســلام هــارون ط دار الفكــر بيروت ص : ٥٨/١ .

٢٢. العماري (الذئب وأسماؤه وكناه وصفاته) ص : ٢٠٥ .

٢٣. الأصفهاني (الأغاني) ص : ٨٥٣٨/٢٥ .

٢٤. المصدر السابق .

٢٥. المصدر السابق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرأة المثال في الشعر الجاهلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خليل الموسى

تنطلق هذه الدراسة من النصوص، وهي تحترم كل ما قيل فيها من أحكام، وهي كثيرة، ولكنها دراسة شكّاكة في طبيعتها، وهذه سمة الدراسات الحداثية، فهي لا تقيم كبير وزن للآراء والأحكام بوجود النص، وكأنه الحكم الأخير، وهو الذي انطلق منه هؤلاء الدارسون وسواهم، وهو الشعاع الذي يضيء لنا ولهم الطريق، ولذلك فإننا ننطلق من النص، ونبني أحكامنا عليه وحده .

ولكن هل يعني ما تقدّم أننا سنقيم إحصائية لكل ما قيل في محاسن المرأة في الشعر الجاهلي؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والجواب عن ذلك أن هذا شأن آخر، صحيح أن الدراسة ستكون أكثر دقة وأحسن وصفاً وأن نتائجها ستكون أقرب إلى الصحة، ولكن هذا الأمر معتذّر، لأن مجال هذه الدراسة محدود من جهة، ولأن استقصاء الشعر الجاهلي متعذّر، فما وصلنا منه إلاّ قليل من كثير، ولذلك فإننا سنختار في دراستنا ما هو قريب ومألوف، ولاسيما ما جاء في المعلقات والقصائد الشهيرة، وأظن أن ذلك كاف في حدود دراسة أولية، ولذلك فإن منهجنا في هذه الدراسة انتقائي، سنختار ما يتّصل بوصف المرأة جسدياً وأخلاقياً، أو ما يسمى بالملامح المرئية واللامرئية، الخارجية والداخلية، وسيكون اختيارنا منصباً على أهم شعراء العصر الجاهلي، متتبعين ما أمكن التسلسل التاريخي لوفيات ستة من شعراء ذلك العصر

الفحول (امرىء القيس – طرفة بن العبد البكري – بشــر بــن أبي خازم الأسدي – طفيل الغنوي – الأعشى الكبير)، وسنختار لكــل منهم مقطعين من قصيدتين برزت فيهما جماليــات المرأة كما بــدت لهم، فسنتوقف عند صــورة عنيزة أو فاطمة[١] في معلقــة امــرىء القيس، وصورة سلمى في لاميته[٢]، وعند صورة خولة[٣] في معلقــة طرفة بن العبد البكري وصورة هِرّ أو ماوية في رائيته[٤]، وعند صورة سليمى في حائية[٥] بشــر بن أبي خازم الأســدي وصــورة امــرأة أخرى لم يذكر اسمها في رائيته[٦]، وعند صورة المتجرّدة[٧] في داليــة النابغة الذبياني وصورة نُعْم في رائيته[٨]، وعند صــورة ســعدي أو سعاد في لاميّة[٩] طفيل الغنوي وصورة جميــلة في بائيته[١٠]، وعنــد صورة هريرة في لاميّة[١١] الأعشى الكبير وصورة قُتَيْلة في لاميّــة[١٢] أخرى له .

وبما أننا سننطلق من النصوص وحدها، فهذا يعني أننا سننهج نهج الحداثيين في الدراسات المعاصــرة، والدراسة الجماليــة واحــدة منها، وإنني أفضل أن أستنير بمنهج علمي للوصول إلى نتائج صحيحة، ولم أجد خيراً من المنهج البنيوي الوصفي في الحقول الدلالية (Champs Sémantiques) وهو معد من قبل الألماني ج . تربيه ، ويسمح بأن يظهر أن تمفصل حقل مفهومي يستطيع أن يشكل حســــب اللغــات أو حســب الحالات المتعاقبة للغة نفسها[١٣]، وسأتوقف عند هذه المقاطع، وأجزئها إلى الحقول الدلالية، فيكون لدينــا حقل الصــورة الكليــة، وحقل القامــة، وحقل الشعــر، وحقل الوجه،... إلخ، ثم أعود – بعد التفكيك – إلى التركيب، فأقسم الحقول إلى حقلين كبــيرين: حقــل المحاسن الخارجية، وحقل المحاســن الداخليــة، ثم أوازن بــين هذيــن الحقلين، لأبين هيمنة أحدهما على الآخر، ويمكن للصفــة المهيمنــة أن

تعرف على أنها العصر البؤري لعمل فني: إنها تحكم وتحدد وتحول العناصر الأخرى. وهي التي تضمن تماسك البنية[١٤]. لنتوصل بعد ذلك إلى صورة المرأة المثال في الشعر الجاهلي، مركزين في أثناء التحليل والتركيب على السمات الجمالية من صورة وإيقاع وبناء ما شابه ذلك مما تقتضيه الدراسة البنيوية الجمالية منوهين قدر المستطاع بمكونات (Constituants) الصورة أو غيرها حسب مايتطلبه المعنى السياقي (Sens Contextuel).

١ ـ حقل الصورة الكلية

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	هي كمثال منحوت	كأنها خط تمثال
طرفة بن العبد	شباب نضر تام	يالقومي للشباب المسبكر
النابغة الذبياني	تامة الخلق والتكوين	أكمل خلقها
النابغة الذبياني	دمية	أو دمية من مرمر، مرفوعة بنيت بآجر، تشاد وقرمد
الأعشى الكبير	اكتمال خلقها وصنعتها	فقد كملت حسنا

الدلالة في حقل الصورة الكلية تكاد تكون واحدة تقريبا عند هؤلاء الشعراء الأربعة (٦/٤) (خرج من هذا الحقل بشر وطفيل)، ولكن النابغة الذبياني تفرد بأمرين:

أولهما: أنه اختصر في الموضوع الأول.

وثانيهما: أنه فصل الصورة تفصيلا في الموضوع الثاني (البيت التام) ومكوناتها مرمر وجص وقرميد أبيض، شكلت منها دمية تمثل الرمز ... وهذا يبين أثر الثقافة ... التي كانت سائدة قبل

عصر النابغة والمتجردة والنعمان بن المنذر في المنطقة أو في بلاد الرافدين خاصة، ويبدو من خلال هذا الحقل تأنق النابغة في صنعته الشعرية، ومقابلة الصورة الكلية للمتجردة بالصورة الشعرية التي صنعها لتلك الدمية الرمز.

واللافت للنظر في هذا الحقل بروز صورة المرأة المثال أو المرأة الرّمز ؛ فلا يصف الشاعر امرأة ذات صفات محددة تختلف في طبيعة تكوينها عن الصورة التي يصورها هذا الشاعر أو ذاك، وأنما يلاحظ الدارس أن الشعراء ينهجون نهج مثال في مخيلاتهم، وكأنهم ينقلون عن صورة في المتخيل الشعري، ويلبسونها حبيباتهم وإن اختلفت أسماؤهن، وليس هذا النقل إنكارا منهم لخصوصية هذه الحبيبة أو تلك، وإنما هو رفع لحبيباتهم إلى مستوى الرّمز الذي تتمتع بها عشتار، فقد كانت ــ إضافة إلى أنها . رحيمة ، تعطف على الأمومة الوليد .. والعنصر المتميز في كل مكان... وكانت تسمي نفسها (المحظية الرحيمة) . وكانت تصور أحياناً في صورة امرأة عارية تقدم ثدييها للرضاع.

ومع أن محبوها كثيراً ما يخاطبونها بقولهم (العذراء) و(الأم العذراء)، فإن كل ما تعنيه هذه الأقوال أن حبها كان بعيداً من علاقة الزواج[15].

ولذلك فإن امرأ القيس اختصر صورة حبيبته بأنها كتمثال منحوت، ويصنع التماثيل في ذلك العصر للأوثان التي عبدها القوم في حلهم وترحالهم، وحبيبة طرفة ذات شباب مسبكر (نضر تام)، وهذه صفة أخرى من صفات الدمية ....، ويبين النابغة بأنها تامة الخلق والتكوين ، ولا تكون كذلك إلا إذا كانت شبيهة بعشتار، وهذا يعني أن الشاعر يصور حبيبته وفق نموذج في مخيلته، وهذا

النموذج منقوش في الذاكرة أو هو موجود في بيوت الطقوس التي كانت منتشرة في كل مكان، وهذا ما يتوقف عنده الذبياني؛ فالمتجردة دمية، والدمية، لغة ، الصورة المنقوشة من الرخام، وهي الصنم، والصنم وثن، أما الأعشى فإنه يصور حبيبته بأنها قد كملت حسناً، ولا يكتفي بذلك، وإنما هو لا يجد صورة أكمل من صورتها، وهذا يعني أنها وصلت إلى مرتبة عالية، أو هي اختصرت ذلك اختصاراً، وبذلك تتداخل صورة الحبيبة بصورة الرمز الرمز في هذا الحقل تداخلاً كلياً وإن كان ذلك لا يعدو الصورة الخارجية.

ولكن ثمة أبياتاً للأعشى في غير مكان من مقطعيه المذكورين للدراسة تتداخل فيها صورة الحبيبة قتيلة بصورة النموذج الرمز جسمياً ووظيفياً، وتتجلى صورة النموذج في الوصف الجمالي الخارجي :

وقد أراها وسْطَ أترابها ... في الحيِّ ذي البهجةِ والسَّامرِ

http://Archivebeta.Sakhrit.com

....

أو بيضةٍ في الدِّعْصِ مكنونةٍ ... أو درَّةٍ شِيفتْ لدى تاجرِ

يشفي غليلَ النفسِ لاهٍ بها ... حوراءُ تُصْبي نظرَ النَّاظرِ

ليستْ بسوداءَ ولا عِنْفِصٍ ... داعرةٍ ترنو إلى الدَّاعرِ

عَبْهَرَةُ الخَلْقِ، بلا خيَّةٍ ... تَشوبُهُ بالخُلُقِ الطَّاهرِ

عهدي بها في الحيِّ قد سُرْبِلَتْ ... هيفاءَ مثلَ المُهْرَةِ الضَّامرِ

قد نَهَدَ الثَّدْيُ على صَدْرِها ... في مُشْرِقٍ ذي صَبَحٍ نائرِ

لو أسندتْ ميتاً إلى نَحْرِها ... عاشَ ولم يُنْقَلْ إلى قابرِ

حتى يقولَ النَّاسُ مما رأوا: ... يا عجباً للميِّتِ النَّاشرِ [16]

٢ ـ حقل القامة

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	الرشاقة	مهفهفة

امرؤ القيس	الرشاقة	تميل عليه هونَةً غيرَ مِجبالِ
طرفة	سمينة	بادنٌ
طفيل	طويلة	ذات خَلْقٍ مُشْرَعَبِ
الأعشى	ممتلئة الجسم	ملءُ الدرع بَهْكَنَةٌ
الأعشى	معتدلة القامة	قد اعتدلتْ في حُسْنِ خَلْقٍ مُبَتَّلِ
الأعشى	طويلة	نَيَافٌ

وليست الدلالة في حقل القامة واحدة، وهذا ما يوقع الباحث في حيرة من أمره، ولا يجد تفسيراً لذلك إلا في اختلاف صورة النموذج الذي ينقل عنه الشعراء باختلاف المكان والزمان، فهل ياترى أنّ صورة النموذج هي التي تغيّرت أو أن صورة الحبيبة هي التي تغيّرت هنا، فهيمنت صورة الأخيرة على الأولى؟ .. فحبيبة امرىء القيس رشيقة في الدالين اللذين اتفقا في الدلالة، اتفقت صورة طرفة وصورة الأعشى الأولى (سمينة – ممتلئة الجسم)، كما اتفقت صورة طفيل وصورة الأعشى الأخيرة (طويلة)، واختلفت صورة امرىء القيس (الرشاقة) عن صورتيّ طرفة والأعشى (سمينة – ممتلئة الجسم)، كما اختلفت صورة طفيل والأعشى (طويلة) عن صورة الأعشى الثانية (معتدلة القامة)، وهكذا كانت حبيبة الأعشى طويلة مرّة ومعتدلة القامة مرّة أخرى، فهل كان الأعشى أكثر واقعية مع حبيباته وأكثر ابتعاداً عن نموذجه من بقية الشعراء؟. أما جماليات رسم الصورة فإن صورة امرىء القيس اختزالية في الدال الأول تفصيلية في الدال الثاني، وهو يصور فيها مرحلة ما قبل اللقاء ليبين رشاقتها وخفتها، فصورة اللقاء وسيلة غايتها بيان الرشاقة، وكذلك جاءت صورة طرفة اختزالية، وقريبة منها صورة طفيل وصورتا الأعشى الأولى والأخيرة، أما صورة

الأعشى الثانية فهي ذات قامة معتدلة تامة الخلق، حسنة التناسق، لا عيب فيها.

وصلة هذا الحقل بالمرأة النموذج وثيقة؛ فمازال الشعراء يركزون على الصورة الرمز ، وهذا ما يجده الدارس في دال امرىء القيس الثاني، فهي امرأة تقبل على الارتباط ، وهي وسيلة الخصب والإنجاب، وهي امرأة بادن (طرفة) وممتلئة الجسم (الأعشى) وهي صفة من صفات المرأة الولود، هذا إضافة إلى أنها تامة الخلق، حسنة التناسق، لا عيب فيها .

٣. حقل اللون

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	بيضاء	بيضاء
امرؤ القيس	بياض مشوب بصفرة	كبكر مقاناة البياض بصفرة ... غذاها نمير الماء غير المحلل
النابغة	بياض مشوب بصفرة	صفراء كالسّيراء
النابغة	بيضاء	بضة المتجرد
النابغة	بيضاء	بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها
طفيل	بيضاء	من الأدم
طفيل	بياض مشوب بصفرة	هجان البياض أشربت لون صفرة
الأعشى	بيضاء	غراء
الأعشى	بيضاء	تلألؤها مثل اللجين

ولم تختلف دلالة اللون كثيرا عند الشعراء الأربعة؛ فهي موزعة بين البياض والبياض المشوب بصفرة، وهي تختلف اختلافا ظاهريا عند الشاعر الواحد (امرىء القيس ــ النابغة ــ طفيل)،

أما الأعشى فقد انفرد بالبياض، وهو لون إلهة الجمال والحب، ولا يختلف لون البياض المشوب بصفرة كثيراً عن سابقه ... وهو لون بيضة النعام، فلم يكن لون صاحبة امرىء القيس أبيض خالصاً، ولكن كان أكثر جمالاً وخصباً من ذلك إذ تشوبه صفرة محببة، ولم يجد الشاعر مكوناً يدل على ذلك اللون ، فالتجأ إلى الطبيعة الجاهلية التي لم تسعفه إلا بيضة النعام لتدل على اللون الذي خولط بياضه بصفرة، ولكن في ذلك دلالة ضمنية يستشفها القارىء، وهي أن البيضة رمز للخصوبة والأنوثة .. وواضح من ذلك كله صلة حقل اللون بالنموذج الرمز للمرأة، فالبياض يشير إلى بياض إلهة الجمال والحب، ويشير البياض المشوب بالصفرة إلى خصوبتها.

أما ما يتعلق بجماليات رسم الصورة فإننا نجد الصورة اختزالية بين كلمة أو كلمتين (بيضاء ــ غراء ــ بضة المتجرد ــ من الأدم ــ صفراء كالسيراء) ، وهي عبارة (تلألؤها مثل اللجين) أو شطر من بيت (النابغة ــ طفيل) أو بيت تام (امرؤ القيس)، وهي صورة لا تخرج على صناعة التشبيه في كثير من الأحيان.

٤ ـ حقل الشعر

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	شعر أسود فاحم كثيف	وفرع يغشى المتنَ أسود فاحم أثيثٍ كقنو النخلة المتعثكل غدائره مستشزرات إلى العلا تضلّ المدارى في مثنى ومرسل
طرفة	شعر طويل غزير مسترسل	وعلى المتنين منها وارد حَسَنُ النبت أثيث، مُسبطِرْ جابةُ المِدرى لها ذو ذجّة تنفضُ الضال وأفنانَ السَّمر
النابغة	شعر طويل غزير فاحم	وبفاحمٍ رجـلٍ أثيثٍ نبتُهُ كالكرم مالَ على الدّعَامِ المسند
طفيل	شعر غزير	تضِلّ المدارى في ضفائرها العُلا إذا أُرْسِلَتْ أو هكذا غير مُرسَلِ
طفيل	شعر غزير طويل	ووحفٌ يغادى بالدهان كأنه مديد غداةَ السيلُ من نبتِ غنصلِ طلّ مداريها عوازبُوَسْطَهُ إذا أرسلته أو كذا غيرَ مُرْسَلِ
الأعشى	شعر غزير مسترسل	فرعاء

يلاحظ الدارس اهتمام الشعراء بهذا الحقل من حيث الكم ٦/٥ (خروج بشر)، ومن حيث الصورة التفصيلية، ومن حيث الاتفاق على جمالية دلالية محددة (شعر طويل غزير أسود فاحم)؛ فشعر صاحبة امرىء القيس أسود فاحم كثيف، وشعر صاحبة طرفة طويل غزير مسترسل، وشعر المتجردة طويل غزير فاحم، وشعر صاحبة طفيل غزير طويل، وشعر صاحبة الأعشى غزير مسترسل، وهذا الاتفاق في هذه الصورة الجزئية ظاهر، ولم يرد في الحقل ما يخالفه.

ويهيمن على هذا الحقل الصورة التفصيلية، باستثناء الأعشى الذي اكتفى بكلمة واحدة (فرعاء) ، أما امرؤ القيس فقد فصل ووضح في بيتيه شعر صاحبته؛ فهو كثيف طويل أسود، وغزارة شعرها دليل على صحتها الجسدية وشبابها النضر، وجاءت الصورة توضيحية من طرفين، أولهما أنها تشبيهية من حيث اللون (فاحم)؛ فلم يكتف الشاعر بأن وصف شعرها بالسواد، وإنما عقب ذلك بلون الفحم، ولما أراد أن يعبر عن غزارته وكثافته وامتداده التجأ إلى قنو النخلة، أما ما جاء في البيت الثاني فهو دليل على اهتمام المرأة الجاهلية بتسريح شعرها الطويل الغزير وتزيينه، لتزيد جماله جمالاً، ويبين الشاعر تلك الطريقة التي كانت صاحبته تستخدمها.

وهذا ما صنعه طرفة بن العبد في رسم شعر صاحبته في بيته إذ حذف الموصوف (شعر) اختزالاً ليقيم الصفة مقامها (وارد)، ثم شبهه بالنبات الطويل في الأرض الخصبة، وليست هذه الأرض الخصبة سوى جسد صاحبته، ولذلك فإنه غزير طويل مسترسل، وذؤابته غليظة ملساء، ثم بين أن صاحبته تشبه الغزالة ذات الولد التي ترعى أغصان الأشجار العظيمة، أما شعر صاحبة طفيل فهو غزير طويل تام، كأنه البصل البري، ولا تستطيع الأمشاط أن ترجله بسرعة.

وصلة هذا الحقل بالمرأة المثال أو النموذج واضحة هي الأخرى، فجاءت النخلة في بيت امرىء القيس صورة مقابلة لصورة شعر صاحبته لتوضح غزارته وكثافته وتداخله، ولم يكن القصد من هذه الصورة بيان غزارة شعرها وحسب، ولكنه يلمح كذلك إلى صورها ؛ فقد ارتبطت النخلة عند العرب القدماء بشعائر تعبدية، حيث تذكر بعض الأخبار أن من العرب من كان يعبد النخلة وأن الرب كان يشتو بالطائف عند اللات ويصيف بالعزى (وهي نخلات مجتمعة)[١٧]، وهي من أهم الأشجار الرمز، وقد عدها الساميون شجرة الحياة ، وربطوا بينها وبين حال الإخصاب والتعشير عشتار، وقد عبد العرب نخلة نجران ، وكانوا يزينونها سنوياً بأزياء نسائية ملونة[١٨].

وهذا ما فعله طرفة حين أقام صلة بين شعر صاحبته وبين النبات الطويل في الأرض الخصبة، وترمز الأرض إلى الأم، وهي مصدر الخصوبة، ولم يخرج على صورها حين شبه صاحبته بالغزالة التي ترعى أغصان الأشجار العظيمة، والغزالة رمز من رموز الشمس، وهي الأم عند العرب القدامي، والغزالة – لغة – الشمس عند طلوعها، وغزالة الضحى أوّله.

٥ ـ حقل الوجه الصبوح

الشاعر	الدلالة	الدال	
امرؤ القيس	الوجه الصبوح	تضيء الظلام بالعشاء كأنها	منارةُ ممسى راهب متبتّل
امرؤ القيس	الوجه الصبوح	يضيء الفراش وجهُها لضجيعها	كمصباح في قناديل ذبّال
طرفة	الوجه الصبوح النضر	ووجهٍ كأنّ الشمسَ حلّتْ رداءها	عليه، نقيُّ اللون، لم يتحدّد
النابغة	الوجه الصبوح	كمضيئةٍ صدفيةٍ غوّاصها قامتْ تراءى بين سجفَي	بهجٌ متى يرَها يهلّ ويسجدِ.. كلّةٍ كالشمس يومَ طلوعها بالأسعُدِ

النابغة	الوجه الصبوح	أقول والنجمُ قد مالت أواخره إلى المغيب: تبيّنْ نظرة حارِ ألمحةٌ من سنا برقٍ رأى بصري أم وجه نُعْم بدالي أم سنا نـارِ بل وجهُ نعم بدا والليلُ معتكرٌ فلاح من بين أبواب وأستارِ

يلاحظ الدارس التطابق التام بين الشعراء واتفاقهم على جمالية دلالية واحدة (الوجه الصبوح)، ولكن اهتمام الشعراء بهذا الحقـــل كان متوسطاً (٦/٣) (خرج بشر وطفيل والأعشى)، والاتفـــاق في هذه الصورة الجزئية ظاهـــر، ولم يرد في الحقل مـــا يخـــالف ذلـــك. ويهيمن على هذا الحقل الصورة التفصيلية الامتدادية الموزّعة بين بيت واحد (امرؤ القيس ــ طرفة)، وبين بيتين وثلاثـــة أبيـــات (النابغـــة الذبياني).

وتدلّ إشراقة الوجه على أن الحبيبة دمية ، أو هـــي امـــرأة حقيقة في صورة دمية كما يراها الشاعر من مخيلته الشعريـــة، فـــهي تمثال للشمس حين تحدث عن وجهها المضـــيء... وهـــي ترمـــز إلى الخصوبة والأمومة، وهذا ما اتفق أيضا عليه هؤلاء الشعراء؛ فالإضاءة في بيت امرىء القيس إشـــارة إلى أن وجه صاحبتـــه شبيـــه بوجـــه الدمية، وهي صورة إحساسية ابتعثها إيمان الجاهلي العميق بمعتقداتـــه الوثنية المتأصلة في وجدانه، ولم يكتف الشاعر بذلك، وإنما زاد عليـــه أن أقام تناظراً بين إشراقة وجه صاحبته وإشراقـــة منـــارة الراهـــب الصادق العبادة الذي يكون سراجه ومعبده مشعّين بالأضواء.

وصاحبة امرىء القيس في الدال الثاني ذات وجـــه صبـــوح يضيء فراش من يضاجعها ، كما يضيء مصبـــاح الزيـــت مكـــان العبادة، وهي صورة شعائرية دينية، حتى إن في الفراش والمضاجعـــة دلالة إلى رمز الأم في الإنجاب والخصوبة.

وفي بيت طرفة إشارة إلى أن إشراقة وجه صاحبته صادر عن الأم الشمس؛ فهي التي ألقت عليه رداءها ، ولذلك فإن ظـــل نقيـــاً صافياً شاباً، وفي ذلك إشارة إلى العذرية والخصوبة معاً.

ويحار الدارس في الدال الرابع (بيتي النابغة): هل هو يصف وجه المتجردة أو هو يصف وجه الأم/ الشمس ؟ وليست المضيئة الصدفية سوى رمز للشمس .. الأم في أيام برج الحمل ، فتكون إشراقتها أكثر بهجة في النفس وأكثر جمالاً .

ويقيم النابغة في الدال الأخير مقاربة بين وجه صاحبته نعم وبين الشمس؛ فسنا البرق، وسنا النار إشارتان إلى الشمس، وليس وجه نعم في البيت الأخير سوى صورة عن الشمس التي تشقّ عباب الفضاء بنورها المتألق، وتجتاز الأبواب والستائر بطلعتها البهيجة.

٦ ـ حقل العينين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	عينان عطوفتان	وتتقي بناظرة من حسن وجرة مطفل
طرفة	عينان كحلاوان	ينفض المَرْد شادنٌ
طرفة	عينان عطوفتان كحلاوان	تخلسُ الطرفَ بعيني بَرْغَز
طرفة	عينان عطوفتان كحلاوان	تحسَبُ الطرف عليها نجدةٌ
النابغة	عينان فتاكتان	ولقد أصابت قلبهُ من حُبّها عن ظهر مرنانٍ بسهم مُصْرِدِ
النابغة	عينان عطوفتان كحلاوان	نظرت بمقلةِ شادن متربّب
النابغة	سواد المقلتين	أحمِّ المقلتين
الأعشى	سواد المقلتين	كأنما ترآ مُقلتيَّ رتمٍ ولو لم تكحَّلِ سَجُوَّيْنِ برجاوين في حسن حاجب

تبدو الدلالة في حقل العينين مختلفة في ظاهرها، ولكنها متماثلة في باطنها؛ فالعينان عطوفتان كحلاوان (امرؤ القيس – طرفة – النابغة)، والمقلتان سوداوان (النابغة – الأعشى)، وهذا من

الوصف الجمالي الخارجي، ولكن النابغة في داله الأول بين أثرهـا في قلب صاحبها ؛ فهما فتاكتان قويتان ، وهذا ملمح داخلـي جمـالي؛ فهما على الرغم من ضعفهما الأنثوي البالغ في ظاهرهما تتصفان بالقوة والنفاذ والهيمنة على قلب العاشق، وقوتهما هذه مستمدة من ضعفهما الظاهر (العطف والتكحل).

وقد اختزل امرؤ القيس في دالة، فأقام الصفة (ناظر) مقام الموصوف المحذوف (بعين)، وصورته تشبيهية، إذ جعل عيني صاحبته شبيهتين بعيني غزال من وحش وجرة، وهذا ما فعله طرفة في داله الأول والثاني والثالث مع تفاوت بسيط تقتضيه المفردات، وقد شبه عيني صاحبته بعيني غـزال في كحل العينين وعطفهما وكسلهما، وشبه النابغة نفاذ نظرة عيني المتجردة بنفاذ سهم مصرد، أما الأعشى فقد شبه مقلتي صاحبته بمقلتي غـزال فاتر اللحظ ذي عينين صافيتين يزينهما حاجب مستو جميل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والإشارة إلى المرأة المثال في هذا الحقل تتركز في تشبيه عيني المرأة الحبيبة بعيني غزالة ولود، والغزالة – كما مر – رمز من رموز الشمس... إضافة إلى ما في كلمة ولود من دلالة على الخصب، أهم صفة من صفات الإلهة الأم.

٧ـ حقل الخدين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	امتداد الخدين وطولهما	تصد وتبدى عن أسيل
طرفة	خدان طويلان أبيضان	وبخدي رشأ آدم غر
النابغة	مترفة الخدين	واضحة الخدين

طفيل	امتداد الخدين وطولهما	أسيلة مجرى الدمع
الأعشى	خدان طويلان أبيضان	وخدٌّ أسيلٌ واضح متهلّل

إن الدلالة في هذا الحقل واحدة؛ فخدّا الحبيبة طويلان أبيضان ممتدان، وانفرد النابغة بوصف خدي صاحبته نعم بأنهما مترفتان، وقد اختزل امرؤ القيس صورته بحذف الموصوف (الخد) وإقامة الصفة (أسيل) مقامها للبيان والاختزال، وهذا ما فعله طفيل الغنوي، وشبّه طرفة خدّي صاحبته بخدّي رشأ أبيض. وليس من دلالة صريحة تشير إلى المرأة المثال إلا في المماثلة التي يمكن أن يقيمها الدارس بين خدي المرأة الواقعية وبين خدي المرأة المثال.

٨ـ حقل الثغر والشفتين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	الثغر المستوي الأسنان	مُنصَّبًا
امرؤ القيس	بياض العوارض	بيضاء العوارض
طرفة	حوّة الشفتين	وفي الحيّ أحوى
طرفة	بياض الأسنان وسواد اللثة وحمرتها	وتبسم عن ألمى، كأنّ منوّراً تخلّل حرَّ الرمل دِعصٌ له ندي سقته إياةُ الشمس إلا لثاتِه أسفَّ، ولم تكدِمْ عليه بإثمد
طرفة	بياض الأسنان	... تجلو إذا ما ابتسمتْ عن شتيتٍ، كأقاح الرمل، غُرّْ بدّلته الشمس من منبتِهِ برداً أبيض مصقــولَ الأُشر
بشر	بياض الأسنان	ليالي تستبيك بذوي غُرُوْب يُشبّه ظَلمُهُ خضِل الأقاحي
بشر	بياض الأسنان	يُفلّجْنَ الشفاه عن الحوان جلاهُ غِبُّ ســاريةٍ قطارْ
النابغة	حوة الشفتين	أحوى
النابغة	بياض الأسنان	تجلو بقادمتي حمامةِ أيكةٍ برداً أُسِفَّ لثاتُهُ بالإثمِـد كالأقحوان غداة غِبِّ سمائِهِ جفّتْ أعاليهِ وأسفلُهُ ندي
النابغة	حدة أسنانها ورقتها	تسقي الضجيع إذا استقى بذي أُشُرٍ
طفيل	نظافة أسنانها	إذا هي لم تستكْ بعودِ أراكةٍ تُنخّلَ فاستاكتْ به غودُ إسْحِلِ
الأعشى	العوارض المصقولة	مصقولٌ عوارضُها
الأعشى	بياض الأسنان	وتضحك عن غرّ الثنايا كأنه ذرى أقحوان نبْتُه لم يُفَلّل

الدلالة في هذا الحقل الذي جمعنا فيه الثغر والشفتين معاً، واحدة لأن مشهدهما واحد متداخل في كثير من الدالات.

وهما مترابطان في جماليتيهما، ولذلك فإن الشعراء قد اتفقوا اتفاقاً ظاهراً في أن جمالية أسنان المرأة في سلامتها وكمالها وبياضها واستوائها وحدتها ونظافتها، وجمالية اللثة في أن تكون بين السواد والاحمرار، وجمالية الشفتين في الحوّة، ويظهر من هذا الحقل اهتمام الشعراء أصحاب النصوص المدروسة بهذا الحقل (٦/٦)، وقد ورد لمعظمهم غير دال (امرؤ القيس (٢) – طرفة (٣) بشر (٢) – النابغة (٣) – طفيل (١) – الأعشى (٢))، وهذا يعني أن الشاعر الجاهلي يهتم بثغر صاحبته اهتماماً يفوق اهتماماته بمواضع أخرى من جسدها.

وكان امرؤ القيس سريعاً في دالّيه، فاختزل دلالته بكلمة في الدال الأول وبكلمتين في الدال الثاني عن طريق الإضافة، أما الدال الأول عند طرفة فقد جاء جملة اسمية، وقد اختزل هو الآخر، فأقام الصفة (أحوى) مقام الموصوف المحذوف (غزال) لمعرفته، وحوّة الشفتين صفة جمالية ظاهرة، ولكن طرفة أتى في الدال الثاني بصورة طويلة امتدادية، صوّر فيها شفتيها صورة سريعة، ثم توقف عند أسنانها البيض ولثتها القوية الندية، وهذا ما فعله تقريباً في داله الثالث، وقد شبّه بشر كغيره من الشعراء بياض أسنان صاحبته ببياض نور الأقاحي الندي في دالّيه، وهذا ما صنعه الأعشى في داله الأخير، أما النابغة فقد أقام الصفة (برَد) مقام الموصوف (أسنان) تشبيهاً، ثم عقّب على ذلك بالأقحوان الندي، وتوقّف طفيل عند السواك الذي تستخدمه صاحبته، فهو من أراكة أومن شجر الإسحل.

وصلة المرأة الواقعية بالمرأة المثال في هذا الحقل مباشرة وغير مباشرة.

أما الصلة المباشرة فقد جاءت في دَوَالّ طرفة؛ ففي داله الأول أقام الصفة مقام الموصوف (الغزال) ، والغـزال رمـز مـن رمـوز الشمس، ويروى أن من العرب القدامي من كـان يتعبّـد لأصنـام حيوانية (طوطمية)، منها الغزال، أما دالا طرفة الأخـيران فالصلـة المباشرة فيهما جلية لأنما تعود إلى الأم (الشمس) (سقته إياة الشمس) و(بدّلته الشمس)، ويرون أن الشمس هي الـتي بدلـت بالسـن الرديء السن القويّ الناصع البياض، وهذه الأسطورة لاتزال حـتى اليوم متبعة في بعض ريفنا، وخاصة في بلاد الشام، فقد كنّـا، ونحـن صغار، إذا سقط سنّ لبني من بين أسناننا أخذناه إلى أمهاتنا اللواتي كن يقلن لنا: اذهبوا إلى الشمس في وسط النهار، وأغمضـوا أعينكـم متجهين إلى الشمس، ثم ارموا إليها السنّ بقوّة قائين: (يا شمـس يـا شموسة... خذي سنّي.. واعطيني سن الغزال)، ونحن لا نـدري أنها عادة قديمة جديدة ، ولكننا كنا نتصور أنّ الشمس هي التي ستهب لنا سناً جديدة ناصعة البياض قوية لا تتآكل، ويعود هـذا التصـور في أساسه إلى أن الشمس هي الأم ، وهي أم الخصب والعطـاء، وهـي القادرة على استبدال السنّ الجديدة الحية بالسنّ القديمة الميتة.

أما الصلة غير المباشرة بين المرأة الواقعية والمرأة المثال فـهي الربط بين صحة الأسنان واللثة وبين الشباب والخصب والإنجـاب، وهذا يعود إلى الأم الكبرى.

٩ . حقل الرضاب

الشاعر	الدلالة	الدال
طرفة	رضابها مدامة ممزوجة بماء عذب بارد	فله منها على أحيانها ... صفوةُ الرّاحِ بملذوذ خصِرْ
طرفة	رضابها خمرة ممزوجة بماء عذب بارد	وإذا تضحك تبدي حَبَباً ... كرضاب المسك الخصرْ صادفتهُ حرجفٌ في تلعةٍ ... فسجَا وسطَ بلاطٍ مُستَطِرْ

بشر	رضابها بارد وعذب	كأن نطافة شيبتْ بمسك هدوءاً في ثناياها برَاح
النابغة	رضابها خمرة وعسل وحياة	زعمَ الهمامُ بأنّ فاها باردٌ عذبٌ إذا ما ذقتهُ قلتَ ازْدَدِ زعـم الهمامُ ولم أذقْه أنه يُشفي بريق لِثاتِهِ العطـش
النابغة	رضابها خمرة وعسل وحياة	تسقي الضجيع إذا استقى بذي أُشُرٍ عذبِ المذاقةِ بعد النوم مخمارِ كأنّ مشمولَ صِرْفٍ علّ ريقتها من بعد رقدتها أو شهْدَ مُشتارِ
طفيل	لذيذة المقبّل	برود الثنايا

الدلالة واحدة وإن تنوعت في هذا الحقـــل، ولا يستدعي تنوعها التناقض، ولكنه يستدعي التكامل في صورة ورسم معالمها المثالية رسماً قريباً من الكمال لتتساوى الصورة بالأصل المثالي؛ فقد وصف طرفة في داليه وبشر والنابغة في داله الثاني رضاب الحبيبة بأنه خمر ممزوج بماء عذب بارد، واكتفى طفيل الغنوي بأن عبَّر أنها لذيذة المقبَّل، وإذا وقفنا عند دالّ النابغة الأول، وهو في المتجردة، وجدنا أن رضابها يدلّ إلى أصل الحياة ومصدرها، وهو ذو وظيفة في الحياة ذاتها، ووظيفته أساسية ضرورية لبقاء الكائن، فهي كالماء العذب السلسبيل الذي يحتاج إليه العطشُ الصدي ليبقى، ويشير النابغة صراحة إلى أنه لم يشرب من ينبوع الحياة ولم يذق رضاب المتجردة، ولكن الهمام النعمان بن المنذر هو الذي ذاقه وحده، وهذه الدلالة السطحية القريبة تخفي وراءها دلالة ضمنية خفية قرّبتها من الظهور إحساسات الشاعر المكبوتة، وهي رغبة النابغة في أن ينهل من هذا المورد العذب، وتفضحه عبارة (لم أذقه)، وفيها دلالة الاستجداء النفسي الخفي الخائف من الاقتراب من هذا الينبوع المحرّم، كما تفضحه عبارة (يُشفي بريق لثاته العطش الصدي)، ومن هذا العطش الصدي سوى النابغة ذاته؟ فهل يا ترى أدرك النعمان زوج المتجردة رغبة النابغة أو قرأ ما وراء السطور فاشتاط غضباً وأهدر دم الشاعر؟ أو أن ثمة أشياء أخرى نجهلها هي التي دفعت النعمان إلى أن يغضب من شاعره؟

وتشكيل الصورة الجمالية مختلف عند الشعراء باختلاف مشاربهم وأذواقهم وقدراتهم التعبيرية، وإذا توقفنا عند الدال الثاني للنابغة وجدنا أن توارد الصفات الإيجابية وتتاليها يشكّلان الصورة الشعرية، فالأُشر عذب المذاقة، مخمار، كأنّ مشمولَ صرفٍ عُلّ ريقتها، أو شهد مشتار، ثم إنه يقلب طرفي المشبه والمشبّه به، فالذي جعل الخمرة أجمل مذاقاً والعسل أحلى طعماً هو رضاب المتجردة، فهو الذي أضفى على هذه الخمرة وذلك العسل هذا المذاق وذاك الطعم، وجمالية دلالة الرضاب تقابلها جمالية في الصورة، وأهمها في المطاوعة بين تسقي واستسقى وبين شهد ومشتار...

وصلة صورة المرأة الواقعية بصورة المثال خفيفة في هذا الحقل، ولكن الدارس يستطيع أن يجلوها بعد أن ينقّب عنها، ففي دالّ النابغة الثاني، مثلاً، صورة لرضاب نعم صاحبته، وهو يصوّر هذا الرضاب بأنه عذب المذاقة، وعسل وحياة، ولكن فيما وراء الأبيات في لاوعي الشاعر دلالة ضمنية، ففي عبارتيّ (تسقي الضجيع) و(وإذا استقى) دلالة طلب السقاية، أو الاستسقاء، والكائن لا يستقي إلا بعد عطش وجفاف وحاجة، ومادامت نعم هي مصدر هذه الحاجة فإنها إذن مصدر الحياة لضجيعها كما أن الماء هي مصدر الحياة للأرض الزراعية، وجاءت (استسقى) لتبيّن حاجة هذا الضجيع إلى الاستسقاء، وتعيدنا هذه الصورة إلى مرجعية كان الناس يقدمونها في احتفالات شعائرية إلى عشتار بعد انحباس المطر عنهم، ولذلك فإن صورة المرأة الواقعية تتداخل هنا بصورة المرأة المثالية، وهي لذلك صورة مثالية أكثر مما هي صورة واقعية، والمرأة هي مصدر الحياة عند الجاهلي، وهي التي تهب له الأولاد الذين يغدون فرساناً يدافعون عن حياض القبيلة، وهي مصدر الجنس والخصب، ولذلك

فإن الشاعر الجاهلي يركّز على الجنس بصفته مصدراً وحيداً للحياة والبقاء، والعلاقة بين الذكر والأنثى هي ذاتها العلاقة بين الماء والتراب، وهي علاقة إنتاجية.

١٠ ـ حقل الرائحة الزكية والصوت الأنثوي الساحر والأنفاس المنعشة

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	الرائحة العطرة الزكية	إذا التفتت نحوي تضوّع ريحها ... نسيم الصبا جاءت بريّا القرنفل
امرؤ القيس	الرائحة العطرة الزكية	فتيتُ المسك
امرؤ القيس	الرائحة الطيبة	غير متفال
طرفة	الأنفاس المحببة	تطردُ القرَّ بحرٍّ صادق ... وعكيكَ القيظِ إن جاء بقُرّْ
النابغة	الصوت الأنثوي الساحر	بتكلّم لو تستطيعُ حوارَه ... أدنتْ له أروى الهضاب الصُّخَّد لو أنها عرضتْ لأشمطَ راهبٍ ... عبد الإله، صرورةٍ، مُتعبِّدِ لصبا لبهجتها وحسن حديثها ... ولخالهُ رُشداً وإنْ لم يَرْشُدِ
النابغة	الرائحة الطيبة	والطيبُ يزدادُ طيباً أن يكون بها ... في جيدِ واضحةِ الخدّين معطار
الأعشى	الرائحة الطيبة	إذا تقومُ يضوعُ المسكُ أصورةً ... والزنبقُ الوردُ من أردانها شَمِلُ ما روضةٌ من رياضِ الحزن معشبةٌ ... خضراء جادَ عليها مسبلٌ هَطِلُ يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرقٌ ... مؤزّرٌ بعميم النبتِ مكتهلُ يوماً بأطيبَ منها نشرَ رائحةٍ ... ولا بأحسنَ منها إذ دنا الأُصُلُ

الدلالة واحدة في رئحة الحبيبة الطيبة الزكية في الدوال الثلاثة الأولى والخامس والسادس ، وانفرد طرفة بدلالة لا نجدها في النصوص الأخرى المدروسة ، وهي أن أنفاس صاحبته تبعث الحياة في الجسد صاحبها، كما انفرد النابغة بالحديث عن صوت المتجردة الأنثوي الساحر، ويذكّرنا البيت الأول في دال النابغة هذا بأسطورة أو رفيوس (orphée) الذي كان يعزف على قيثارته أعذب الألحان، وينشد أجمل الأغاني فيسحر البشر والحيوانات

والجمادات، حتى إن الأنهار تتوقف عند سماع صوته وتهدأ الأمواج وتسكن الأشجار وتتبعه الحجارة والصخور، وقد ألقى النوم بألحانه على تنين جورجيا، وألان بألحانه حرّاس الجحيم، كما يذكرنا البيت نفسه بالسيرينات (sirénes)، وهنّ حوريات مُسخن طيوراً ذات رؤوس نسائية، وكن يتربصن بالبحارة على الجزر الصخرية ويسحرنهم بأغانيهن وموسيقاهن، فإذا فتنوا بهنّ انجذبوا نحوهن ليلاقوا مصيرهم، أو ليصبحوا فريسة لهن، وفي هذا الدال دلالتان، سطحية قريبة، وهي أن هذا الصوت الأنثوي الساحر العذب يجلب الوعول النافرة من الإنس بحيث لو سمعته لاقتربت لتستمع إليه، كما أن صوتها الساحر يصبي النّمط ... وينقاد له، وضمنية بعيدة تفضح النابغة ذاته، فإذا كانت هذه الوعول البعيدة النافرة يسحرها مثل هذا الصوت، وإذا كان هذا الصوت يسحر مثل هذا الراهب المتعبد الجليل، فالأولى من ذلك كلّه أن يسحر من هو قريب منه، وهو النابغة الذبياني الذي وصف المتجردة وصفاً فريداً في الشعر الجاهلي.

وأخيراً كان الاختصار داعينا إلى أن نضم حقلي الأنفاس المنعشة والصوت الأنثوي الساحر إلى حقل الرائحة الزكية.

وقد شكّل امرؤ القيس صورته في الدال الأول بأن شبّه رائحة صاحبته برائحة القرنفل ، وهي صورة توضيحية تشبيهية مادية، وكذا الشأن في الصورة الثانية، فصاحبته طيبة الرائحة كأن المسك قد فُتَّ فوق فراشها، وكانت الصورة سلبية في الدال الثالث، ولكن وظيفة السلب فيها لنفي الرائحة القبيحة عن صاحبته، أما الصورة في الدال الرابع فهي وظيفية لإنعاش الحبيب وإسعاده، فإذا كان المناخ حاراً فإن أنفاس صاحبته تكون باردة لتلطيف المناخ وإنعاش الحبيب، وإذا كان المناخ بارداً فإن أنفاسها

تكون حارة لتدفئته، وقد منح الشاعر صاحبته القدرة على التحوّل والعطاء، فصورها وظيفية تحويلية، وجاءت الصورة في دال النابغة الأول لبيان أثر صوت المتجردة في النفس الإنسانية، فانتقل من تأثيره في البيت الأول في الوعول النافرة إلى تأثيره في الإنسان النافر عن الجمال الأنثوي ليبيِّن مقدار أثره في الإنسان المتيَّم، وأقام الأعشى مماثلة بين رائحة صاحبته وبين رائحة روضة غنّاء في مشابهة تمثيلية طويلة.

ويمكن القارىء أن يلتمس صلة المرأة الواقعية بالنموذج الذي يستقي منه الشاعر في دال طرفة، فليست صاحبته إنسانة عادية، ولكنها قادرة على أن تتحول إلى حالات متعددة مخالفة بذلك الطبيعة الإنسانية المحددة، وهذا يعني أنها ذات قدرات تتجاوز القدرات الإنسانية، وقوها على التحويل في ذاها وليست في غيرها، وانفاسها منعشة كأنفاس الأم.

ويمكن أن يتلمس صلة أخرى بين المرأة العادية والمرأة المثال في دال النابغة الأول، فالمتجردة شبيهة بأورفيوس أو السيرينات في تأثيرها بمن لا يتأثر عادة بالجمال العادي، ولذلك فإنها قمة الجمال البشري، وصورة زهر الروض المتألق (كوكب شرق) في دال الأعشى هي قريبة من هذه الصلة، وخاصة في مضاحكة الشمس لهذا الكوكب، ووزن فاعل (ضاحك) فيه المشاركة بين الطرفين، أو التفاعل بين الشمس، وهي مصدر الخصب، وبين النبات المتألق، أي بين المنتج وبين الإنتاج.

١١ـ حقل الجيد والنحر

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	جيد طويل محلّى	وجيدٍ كجيد الرئم ليس بفاحشٍ إذا هي نصّته ولا بمعطّلِ

امرؤ القيس	جيد طويل محلّى	وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال
طرفة	جيد طويل محلّى	مظاهرُ سِمْطَيْ لؤلؤ وَزَبَرْجَدِ خذول تراعي ربرباً بخميلةٍ تناوَل أطرافَ البرير وترتدي
النابغة	جيد طويل محلّى	شادن .... مقلّدِ أخذ العذارى عقدها فنظمنَهُ من لؤلؤ متتابع مُتسرِّدِ
النابغة	نحو متوهج بالجواهر	بالدرِّ والياقوت زُيِّنَ نحرُها ومفصّلٍ من لؤلؤ وزبرجدِ
الأعشى	جيد طويل محلّى	وجيدها كجيد غزالٍ غيرَ أن لم يُعطَّلِ
الأعشى	نحو مرمريّ مثال	ونحرٌ كفاثور الصَّريفِ المُمَثَّلِ

الدلالة واحدة متطابقة في حقل الجيد، فهو طويل محلّى، وهي دلالة واحدة في النحر تقريباً ، فقد جعل الأعشى نحر صاحبته أملس جيّد ، وجعل النابغة نحر المتجردة متوهجاً باللآلىء والزبرجد.

والصورة الجمالية واحدة في النحر، فهي تشبيهية، إذ أقام الشاعر مشابهة بين جيد المرأة وجيد الغزال، وأضاف عليه أنه محلّى، والمشبه به مستمدّ من الواقع الصحراوي (رئم، غزال..)، ولكنه يدل إلى مستوى اجتماعي (Niveau Social) رفيع، بالمرأة الموصوفة ثرية، ونحرها يتوهج بالذهب والجواهر.

وصلة هذا الحقل بالرمز واضحة؛ ففي الدّوالّ الأربعة الأولى شبّه بجيد الغزال الأبيض الخالص البياض، والغزال رمز من رموز الشمس ، ناهيك عن أنه طوطم تعبّدته بعض القبائل العربية، وفي دال النابغة في المتجردة إشارة إلى أن الصورة من المثال، فالعذارى هنّ اللواتي نظمن هذا العقد، وكانت العذارى تنظم هذه العقود لربة الخصب عشتار حتى تهيئ لهنّ الزواج والخصوبة، وهكذا أقام الشاعر مماثلة بين الواقعي (المتجردة) والرمز (عشتار)، ثم إنّ دالّ الأعشى الأخير فيه ما يشير إلى الرمز، وهو لفظة (الممثّل) وهي من المثال، أو مصنوع على مثال.

١٢ ـ حقل الترائب

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	ملاسة ترائبها	ترائبها مصقولة كالسجنجل
امرؤ القيس	لباها المتألقة بالجواهر	كأن علـى لباتها جمر مصطل ... أصاب غضى جزلا وكف بأجذال وهبت له ريح بمختلف الصوى ... صبا وشمال في منـازل قفال

ينفرد امرؤ القيس بهذا الحقل الدلالي، فصاحبته ملساء الترائب في الدال الأول، وهي مضيئة اللبات في الدال الثاني.

أما الصورة في الدال الأول فهي تشبيهية إذ أقام مماثلة بين ترائب صاحبته والمرأة، ووجه الشبه (مصقول)، والصورة في الدال الثاني امتدادية لتوضيح توهج الذهب والجواهر على صدرها، وفي ذلك إشارة إلى المستوى الاجتماعي (ثرية)، ثم هو يستخدم مكونا من البيئة الصحراوية، وهو المصطلي الذي وقع على حطب جزل ونار قوية على هضبة هب عليها الريح يمنة ويسرة، والصورة هنا وسيلية، كما أن النار هي وسيلة أخرى، وهما لتوضيح وبيان الجواهر التي تتلألأ وتشرق على جيدها المشرق بذاته وبغيره.

وصلة هذا الحقل بالمقدس في ملامسة الترائب ومثاليتها، وفي هذه الجوهر التي تتلألأ على لباها.

١٣ ـ حقل الكتفين

الشاعر	الدلالة	الدال
النابغة	كتفاها أملسان مكتنزان	محطوطة المتنين

ينفرد النابغة بهذا الحقل الدلالي، وعبارته مؤلفة من كلمتين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن طريق الإضافة. وهي صفة جمالية أخرى للمتجـــردة الـــتي رأى النابغة كتفيها العـــاريين، وربما اقتصر الحقل علـــى هـــذا الشـــاعر لاختفاء الكتفين تحت الثياب.

١٤ ـ حقل النهدين

الشاعر	الدلالة	الدال
النابغة	نهد مرتفع متعصب	والنحر تنفجه بثدي مقعد
الأعشى	ثدي قاس كالرمانة مستدير	وثدييان كالرمانتين

انفرد النابغة والأعشى في هذا الحقـــل الـــدلالي، والدلالـــة واحدة، فنهد هذه المرأة مرتفع بارز دائـــري كالرمانـــة، والصـــورة تشبيهية، والرمز فيها الثدي البارز مصدر من مصادر الحياة للمـــرأة الخصوب وللطفل الرضيع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٥ ـ حقل الساعدين والمعصمين

الشاعر	الدلالة	الدال
الأعشى	منطقة الساعدين	درم مرافقها
الأعشى	المصم المزين بالسواد	إذا لبست شيدارة ثم أبرقت بمعصمها والشمس لما ترجل

حقل دلالي اقتصر علي شاعر واحد، وصف عضوين متقاربين (الساعدين – المعصم)، والصـــورة دخلت في مجال الشـــرط الـــذي تحقق في حقل دلالي آخـــر (الدال الثاني) وصلة هـــذا الحقـــل .. بالرمز تنطوي علي ضخامة الساعدين وامتلائـــهما، وفيـــهما معـــنى الخصب، كما تنطوي على كلمة الشمس في الدال الثـــاني وصلتـــها بالرمز القديم.

١٦ ـ حقل الانامل والكفين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	البنات الناعم	وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل
امرؤ القيس	ناعمة اليدين	طفلة
النابغة	أنامل رخصة ناعمة وكف مخضب رخصة	بمخضب رخص كأنه بنانه عنم على أغصانه لم يعقد
الأعشى	الأنامل الرخصة	وألوت بكف في سوار يزينها بنات كهدب الدمقس المفتل

الدلالة في هذا الحقل موزعة بين الانامل والكفين، فالأنـــامل رخصة ناعمة، والكفان ناعمتان مخضبتان، وهذا دليل علي شبـــاب الأنثى الموصوفة ورقتها، وليس في الصورة ما هو أبعد من التشبيـــه، ومكون صورة امرىء القيس في الدال الأول بنيوي، فهو لم يجد سوى صورة تلك الأساريع، وهي دور بيض حمـــر الـــرؤوس تتغـــذى بالأوراق والثمار، ليقيم مشابهة بين أنامل صاحبته وبين هذه الأساريع، وهي صورة التقطها خيال الشاعر المصور من بيئته.

أما الرمز في هذا الحقل فهو غير ظاهر كما يبدو لي.

١٧ ـ حقل الخصر

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	ضمور الخصر	هضيم الكشح
امرؤ القيس	ضمور الخصر	وكشح لطيف كالجديل مخصر
امرؤ القيس	ضمور الخصر	لطيفة طي الكشح
طرفة	ضمور الخصر	ولها كشاحا كشحا مطفل تقتري بالرمل أفنان الزهر
بشر	ضمور الخصر	هضيم الكشح جائلة الوشاح
بشر	ضمور الخصر	وفي الكشحين (والبطن) اضمار
طفيل	ضمور الخصر	خمصانة الحشا

الأعشى	ضمور الخصر	صفر الوشاح... إذا تأتى يكاد الخصر ينخزل
الأعشى	ضمور الخصر	إذا انبطحت جاف عن الأرض جنبها

الدلالة واحدة في هذا الحقل، متفق علـــي صورهـــا لـــدى الشعراء الخمسة (خرج النابغة)، وهي في ضمور خصر المرأة، ولكنهم عبروا عن هذه الدلالة بطرق مختلفة، فقد كانت الصورة اختزاليـــة في دال امرىء القيـــس الأول وفي دال طفيـــل الغنوي، وقريبـــة مـــن ذلك في دال امرىء القيس الثالث ودال بشر الثاني، وهي تمتد علـــى شطر كامل أو يزيد عند امرىء القيس (الدال الثاني) وبشر (الـــدال الأول) والأعشى الدال الأخير وما قبله مع زيـــادة عبـــارة (صفـــر الوشاح)، وامتدت الصـــورة علي بيت كـــامل في دال طرفـــة، ولا تخرج هذه الصورة عن جمالية التشبيه (دال امرىء القيس الثـــاني) و (دال طرفة).

أما صلة هذا الحقل بالرمز فهي في بيت طرفة حين اقام مشابهة بين خصر صاحبته وبين خصر مهاة مطفل، والمهاة طوطم رمز عنـــد بعض شعوب المنطقة كما مر معنا.

١٨ ـ حقل البطن

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	ضامرة البطن	غير مفاضة
امرؤ القيس	ضامرة البطن	غير مفاضة
بشر	ضامرة البطن	والبطن اضغمار
النابغة	ضمور البطن وفيه طيات رقيقة	والبطن ذو عكن خميص طيه
النابغة	ضامرة البطن	غير مفاضة
طفيل	ضامرة البطن	خمصان الحشا غير خيل
الأعشى	ضمور البطن وفيه طيات رقيقة	لها كبد ملساء ذات أسرة

الصفة الغالبة على هذا الحقل الدلالي هي ضمور البطن، ولكن النابغة والأعشى أضافا إلى هذه الصفة بعض الطيات الرقيقة على بطن المتجودة وصاحبة الأعشى، وقد كانت الصورة سلبية في ثلاثة مواضع (غير مفاضة) (غير خشيل) تنفي الترهل عن بطن الأنثى، في حين كانت صورا إيجابية في المواضع الأخرى، والوصف واقعي تصويري بعيد عن التشبيهات والصنعة التخييلية. . وهي بعيدة عن المتخيل المثالي الرمز، فليس في الدوال ما يشير إلى صلة هذه الأنثى أو تلك بالرمز.

١٩ ـ حقل العجيزة والأرداف

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	عجيزة مكتنزة صلبة	كحقف النقا يمشي الوليد فوقه بما أحصبا من لين مس وتسهال
طرفة	عجيزة مكتنزة متداعية	وإذا قامت فداعي قاصف مال متأعلى كثيب منقعر
بشر	عجيزة مكتنزة ضخمة	ثقال كلما رامت قياما وفيها حسن تبعث انبهار
النابغة	ممتلئة الأرداف	ريا الروادف
النابغة	ممتلئة الأرداف	يلوث بعد افتضال الدرع منطقها لوثا على مثل دعص الرملة الهاري
الأعشى	ممتلئة الأرداف	إذا تعالج قرنا ساعة فترت واهتز فيها ذنوب المتن والكفل
الأعشى	ممتلئة الأرداف	ملء الدرع
الأعشى	ممتلئة الأرداف	هركولة
الأعشى	ممتلئة الأرداف مكتنزة العجيزة	إذا ألتمست أربيتاها تساندت لها الكف في راب من الخلق مفضل إلى هدف فيه ارتفاع ترى له من الحسن ظلا فوق خلق مكمل
الأعشى	عجيزة ضخمة مكتنزة	وخوى لها رأب كهافد جتيل
الأعشى	عجيزة ضخمة مكتنزة وأرداف ممتلئة	ينوء بها بوص إذا ما تفضلت توعب عرض الشرعبي المغيل روادفه تثني الرداء تساندت إلى مثل دعص الرملة المنهيل

الامتلاء هي الصفة المهيمنة على حقل العجيزة والأرداف، وهذا اتفاق هام في بنية القصيدة الجاهلية عامة وفي هذا الحقل خاصة، وهذا لا يمنع من بعض الاختلافات البسيطة هنا أو هناك،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهي اختلافات تعود إلى ذوق الشاعر وخصوصيته أو اختلاف البيئة أو الاختلاف في وجهات النظر أو اختلاف هذه الصاحبة عن تلك، ومن هذا الاختلاف مثلاً أن عجيزة صاحبة امرؤ القيس أكثر صلابة من عجيزة صاحبة طرفة، وهذا ما استدعته الكلمات والعبارات والصورة المعبرة عن الاكتناز، فالكثيب (المشبه به) قاصف متداع عند طرفة، ولكنه سهل غير متداع عند امرؤ القيس إذ يمشي فوقه الطفلان ويلعبان، وعجيزة صاحبة طرفة أقل ضخامة من عجيزة صاحبة بشر الثقيلة التي إذا اندفعت في سيرها تعبت ولهثت، وكاد نفسها ينقطع، وهذا الاختلاف ظاهري، لأن الدلالة الأولى هي الامتلاء، والامتلاء وسيلة للتعبير عن الخصب، فالعجيزة المكتنزة تدل إلى الخصب والأمومة، وهذا ما ذهب إليه دارسو الحضارات القديمة، فقد ذهب أحدهم إلى أن صورة المرأة كانت تبرز وظيفة الخصب من خلال ضخامة عجيزة المرأة في الأعمال الفنية في تماثيل ما قبل التاريخ، كتماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الحجري التي تمثل (امرأة بدينة في كل أعضائها، لتمثل الخصوبة والأمومة)[19]، ولذلك فإن إبراز المواضع الجنسية في المرأة يتصل بوظيفة الأمومة وقابلية الخصب التناسلي، وهي الوظيفة التي مدحت من أجلها المرأة[20]. وإذا تركزت نظرة الشاعر على وظيفة المرأة في توفير النسل لبقاء الرجل في ذريته، فإن الأمر لا يخلو من وظيفة المتعة كذلك، فالقيمة النفعية متواشجة مع القيمة الجمالية، وعملية الإنجاب مترافقة مع العملية الجنسية، والشهوة لدى الشاعر الجاهلي لا تقل عن نشدانه للبقاء، بل هما رغبتان : رغبة البقاء ورغبة المتعة الجنسية، وهما يؤكدان فحولته واستمراره في القبيلة التي تعني فحولة الرجل من جهة، كما يشاد بعملية إنجاب الفرسان باستمرار للدفاع عن حياض القبيلة، وهكذا تكون رغبة حسية معنوية.

واللافت للنظر في هذا الحقل اهتمام الشعراء بالمواضع الجنسية لدى المرأة، ومن اللافت للنظر كذلك تفوق الأعشى على هؤلاء الشعراء كما ونوعا، فدالاته تزيد على نصف الحقل، وهو يتساوى مع الشعراء الأربعة الآخرين ويزيد عليهم، أما من جهة النوع فهو أكثر جرأة من سواه في اقترابه من هذه الأماكن ووصفه الدقيق البالغ لها، وخاصة في داليه الأول والرابع، فهل كان هذا الشاعر أكثر رغبة من سواه..؟ أو أنه كان أكثر إيغالا في الوثنية منهم؟..

والصورة في هذا الحقل توضيحية تشبيهية غالبا، وهي لا تخرج في تشكيلها على المكونات البيئية (حقف النقا – كثيب – دعص الرملة الهاري – دعص الرملة المتهيل)، وصلة هذا الحقل بالمرأة المثال جلية في إبراز المواضع الجنسية، ومدى اكتنازها تشبها بصورة رمز الخصب، ولذلك فإن الجواب على الجمع بين الوصف لهذه الأعضاء وبين ما هو رمز في ذلك العصر أو في العصور السحيقة سهل، وهو ألا نربط بين الرمز والوثني، وأن نفصل فيما بينهما، فالوثنية تقوم على الحسية الخالصة، حتى إن الرمز كانت يكره ويحقد ويحبة ويتزوج ويتناسل ويخفق ويحارب وينتقم، وهذا ما هو معروف في الفكر الإغريقي، وقصة عشتار مع جلجامش معروفة هي الأخرى، ولم يكن للجنس تلك الهالة عند الشعوب القديمة، فقد كان الأهل يهبون فتياقم لهيكل عشتار بشأن البقاء الرمز، وهذا ما يفسر كثيرا من هذا الحقل وغرابته في يومنا هذا لتغير القيم والعادات والتقاليد بفعل البعد الزمني، ولذلك فإن النزعة الحسية لا تنهض في الصاق قمة الرغبة في هذا الشعر، لأن الصورة فيه صورة مجتمع وثني لا يؤمن إلا بما يقع تحت حواسه[٢١].

٢٠ ـ حقل الساقين

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	امتلاء الساقين	ريا المخلخل
امرؤ القيس	امتلاء الساقين	وساق كأنبوب السقي المدلل
بشر	امتلاء الساقين	نبيلة موضع الحجلين
الأعشى	امتلاء الساقين	وساقان مدر اللحم مورا عليهما إلى منتهى خلخالها المتصلصل
الأعشى	قدمان جميلان	كأن أخمصها بالشوك منتعل
الأعشى	قدمان جميلان	لها قدم ريا سباط بناتها

الدلالة في هذا الحقل واحدة، وهي في امتلاء الساقين في الدالات الأربعة الأولى، وهي في القدمين الجميلين في الدوال الأخيرين، والصورة في الحقل توضيحية تشبيهية في الدالين الثاني والخامس، وتظل الصورة بينية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢١ ـ حقل مشيتها

الشاعر	الدلالة	الدال
النابغة	تثني قامتها	كالغصن في غلوانه المتأود
الأعشى	الخفة والوداعة والرشاقة في مشيتها	تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل كأن مشيتها من بيت جارتها مر السحابة لا ريث ولا عجل
الأعشى	مشيتها وصلصلة خلخالها	إلى منتهى خلخالها المتصلصل
الأعشى	ارتجاجها وثنيها	.. كغصن البان ترتج إن مشت دبيب قطا البطحاء في كل منهل
الأعشى	مشيتها وتثنيها	لهالك حتى تبطر المرء عقله وتصبي الحليم ذا الحجا بالتقتل

يبدو ظاهريا الاختلاف الدلالي على هذا الحقل، ولكننا إذا

انطلقنا من صورة المرأة المثال أو ربطنا بين النص وتلك الصورة وجدناه اتفاقيا، فتكون المرأة رشيقة وثقيلة معا.؛ فهي في شطر النابغة كالغصن رشاقة، ولكنه ليس غصنا جافا، وإنما هو الغصن المثقل بثماره، وهي في دال الأعشى الأول رشيقة، ولكنها رشاقة المرأة الحامل، فهي تمشي كما الوجي الوحل بلا تباطؤ ولا سرعة، وهي في دال الأعشى الثاني تسير سير الخيلاء والتيه، فيتصلصل خلخالها لتلفت إليها الأنظار، ولاسيما أن المرأة الحامل هي التي تتيه بحملها إشارة إلى خصوبتها واختلافها عن سواها، وكذا الشأن في الدال الثالث للأعشى، فهي رشيقة، مرتجة القوام دلالا وتيها بحملها، هي كذلك في الدال الأخير، تتهالك وتتدله، وتتكسر في مشيتها، وتتثنى لتصبي الرجل العاقل ليس بجمالها فحسب، وإنما بما تحمل من وعد قريب، وهكذا يصبح الاختلاف الظاهري ائتلافا.

والصورة في هذا الحقل توضيحية تشبيهية، فمشية المرأة كالغصن المتأود، أو هي تمشي كما يمشي الوجي الوحل، أو تمر كمر السحابة، أو هي تدب كدبيب القطا.. إلخ، ولكن اللافت للنظر أن الأعشى يكاد يحتل هذا الحقل وحده، وهذه قضية تحتاج إلى وقفة أخرى.

وصلة المرأة الواقعية بالمرأة المثال وشيجة، ولعل الرابط فيما بينهما هو الحمل والثقل والبدانة، وقد أشرنا إلى ذلك في الحقل[٢٢].

٢٢ ـ حقل المرأة قليلة الأولاد

الشاعر	الدلالة	الدال
طرفة	قليلة الأولاد	إنها من نسوة... مقاليت، نزر

يحار الدارس في التوفيق بين هذا الحقل الدلالي وبين ما جاء في الحقول الأخرى من أن المرأة التي يصفها الشعراء هي المرأة الخصبة، ولكن طرفة هنا يصفها بأنها قليلة الأولاد أو التي تضع واحدا ثم لا تحمل، أو التي لا يعيش لها ولد، ولكن الذي يخفف من هذه الحيرة أنها أتت مرة واحدة واقتصرت على شاعر واحد، والغلبة للكثرة لا للقلة؛ فهل أراد الشاعر أنها لا تنجب الكثير من الأولاد لتظل على عافيتها؟ أو أراد أنها لا تهتم لأولادها بمقدار ما تهتم بالحبيب؟...

٢٣ ـ حقل المرأة اللعوب

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	لعوب	لعوب تنسيني إذا قمت سربالي
بشر	لعوب	لعوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاتفاق في هذا الحقل الصغير واضح، ولعوب إشارة إلى المرأة الحسنة الدل الساحرة التي تلعب بعقل صاحبها، فتأسره وتجعله عبدا لها، وهذه الصورة تؤثر فيه، وهي صورة نفسية، ويمكننا أن نسحب لعبها بصاحبها من جراء خصوبتها، فتكون صلتها بالمثال أمرا واقعا.

٢٤ ـ حقل المرأة الثرية

الشاعر	الدلالة	الدال
امرؤ القيس	نؤوم/مخدومة	وتضحي... فوق فرشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
امرؤ القيس	احتيالها لنعمتها	مترجة
طرفة	غنية مخدومة	.. إنها من نسوة رقد الصيف
بشر	غنية	من اللاتي غذين بغير بؤس منازلها القصيبى فالدوار غذاها قارص يجري عليها ومحض حين تبعث العشار

طفيل	محلاة بالجواهر والأقراط	كأن الرعات والسلوس تصلصلت على خشناوى جأبة القرن مغزل
طفيل	نؤوم/مخدومة	أملت شهور الصيف بين إقامة ذلولا لها الوادي ورمـل مسهل بأبطح تلقيها فوق فراشها ثقال الضحى لم تنطق عن تفضل
طفيل	محلاة بالجواهر..	يزين مراد من بين جيبها ولباتها أجواز جزع مفصـل
الأعشى	محلاة بالخلاخيل	تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل
الأعشى	معرفة/كسول/مخدومة	يكاد يصرعها ـ لولا تشددها ـ إذا تقوم إلى جاراتها الكسـل
الأعشى	منعمة	متن

يكاد يشتمل هذا الحقل على الشعراء كافة، فصاحبة هـــذا الشاعر أو ذاك منعمة، ثرية، نؤوم الضحى، كسول، مخدومة، محـــلاة بالجواهر والخلاخيل، ولم يخرج النابغة من هذا الحقل إلا ليدخـــل في دال قريب منه، فهو الذي قال في المتجردة:

بالـــدر والياقـــوت زين نحرهـــا   ومفصـــل من لـؤلـؤ وزبرجـد

وليست هذه الصورة في حقيقة أمرها إلا صورة الدميـــة .. التي كانت مصدرا ثرا لهؤلاء الشعراء وغـــيرهم في رســم صــورة صواحبهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والصورة في هذا الحقل متلونة لغناها، فهي أحيانا تأتي كنايـــة عن صفة: (نؤوم الضحى – رقد الصيـــف – ثغـــال الضحـــى – لم تنتطق عن تفضل)، وقد يدل على ثراء الحبيبـــة وتنعمها كـــثرة مـــا يجري عليها من خيرات تبدو على محياها كما في الدال الرابع، أو يدل على ذلك ما تتزين به من جواهر وحلي وخلاخيل كما في الـــدالات الخامس والسابع والثامن، ولكن التشبيه لا يختفي من هذه الصـــورة، فهو وسيلة الشاعر الجاهلي الأولى، وهو يتجلى في الدالين الخـــامس والثامن.

وصلة صواحب هؤلاء الشعراء بـــالمرأة المثـــال في غناهـــا وكسلها، ويكون الكسل في أثناء الحمل، وهي في غناها وتنعمها، وفي

تلك الجواهر التي تزين نحرها والخلاخيل التي تزين ساقيها ومعصميها، وهذه صورة من صور الدمى في ذلك العصر، وفي المكانة الاجتماعية، فصاحب هؤلاء الشعراء ذوات مستويات اجتماعية عالية تدل إلى اقترابهم من مستوى المثال، ولاسيما أن المرأة كانت هي الأخرى رمز من رموز الإنسان القديم في هذه المنطقة، وهي رمز من رموز الشمس الأم.

٢٥ ـ حقل السيرة الحسنة

الشاعر	الدلالة	الدال
النابغة	عفيفة	لم تؤذ أهلاً
النابغة	محبوبة من الجيران	ولم تفحش على جارٍ
الأعشى	محبوبة من الجيران	ليست كمن يكرهُ الجيرانُ طلعتها ولا تراها لسرّ الجار تختتل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدلالة في هذا الحقل واحدة، فهي امرأة عفيفة، ولكن النابغة اختصر هذه الدلالة بقوله: (لم تؤذ أهلاً) وصوّر ذلك تصويراً، فجاء تعبيره شعرياً، والايذاء مادي ومعنوي، والمقصود هنا أنها تحافظ على سمعة الأسرة، فقد حافظت على شرفهم وسمعتهم، وهذا يعني مفارقة في أن ثمة نسوة يفعلن أفعالا تؤذي الأهل.. وقد يتساءل متسائل عن صلة هذه الصورة بصورة حسية أخرى في الحقول التي مرت، وهي صورتها مع الضجيع على فراش واحد.. وحينذاك لا نجد تفسيراً لذلك إلاّ في أن الضجيع هو الزوج.

وهي امرأة محبوبة من الجيران، وهذا يعني – أن ثمة نسوة في العصر الجاهلي يقمن بالسباب والشتيمة، كما يختتلن لأسرار الآخرين لينشرنه على الملأ، ولكن نعماً امرأة أخرى بين النسوة العاديات، ولذلك فإنها تتشبه بالمثال أو هي صورة عنها.

وإذا عدنا لنجمع هذه الحقول الجزئية في حقلين كبيرين: حقل المحاسن الخارجية المرئية والمحسوسة (الحقل الجسدي) وحقل المحاسن الداخلية (الحقل المعنوي)، وجدنا أن الحقل الأول يشتمل على الحقول الجزئية الأربعة والعشرين الأولى، بينما يقتصر الحقل الثاني على الحقل الأخير، وهذا يبين بجلاء هيمنة الجسدي على المعنوي هيمنة تكاد تكون كاملة في صورة المرأة في الشعر الجاهلي؛ فالصفات الغالبة على النصوص جسدية، ناهيك عن أن أربعة من الشعراء المدروسين (امرؤ القيس - طرفة - بشر - طفيل) لم يكن لهم نصيب في الحقل الأخير.

وإذا عدنا إلى حقل المحاسن الخارجية وجدنا أن الشعراء عامة وقفوا عند كل زاوية من زوايا المرأة، واحتفوا بالجزئيات احتفاء دقيقا، فصوروها تصويرا دقيقا والتقطوا الصغير والكبير، وفصلوا في لونها وعينيها وجيدها ورائحتها...إلخ وأقاموا التشابيه والكنايات، وهذا ما لا نجده في حقل المحاسن الداخلية.

ولكن هذه الهيمنة لا تعني إلغاء الآخر إلغاء تاما، فإذا عدنا إلى بعض الحقول الجزئية وجدنا الصفات المعنوية مختفية وراء الصفات الجسدية، أو هي فيها؛ ففي حقل الصورة الكلية - مثلا تهيمن الصورة الجسدية، ولكن ذلك لا يمنع من أن نجد في عبارات (خط تمثال أكمل خلقها - قد كملت حسنا - لا شيء فوقها) شيئا من الصفات المعنوية التي تعمل هي الأخرى مع الصفات الجسدية لاكتمال صورة المرأة المثال وارتفاعها إلى الصورة المنشودة، وكذا الشأن في حقل القامة، حتى إن الدارس ليجد الصورة المعنوية في الاتصال الجسدي، فإن بعض الصفات المعنوية تتداخل خفية في تلك الصورة الجزئية، وهي تميل على ضجيعها في الفراش هونة غير

مجبال، وهذا يعني أنها ســهلة الخلق، لطيفة المعشر، وفية، محبة... إلخ، وكذا الشأن في حقل الوجه الصبوح؛ فهي تضيء الظـلام بوجهـها المتألق، وهذه صفة جسدية، ولكن في وجهها هذا صفـات أخـرى تؤثر في الشاعر، وقد تكون هذه الصفات معنوية أو متداخلة فيـها، وهي محبوبة من الشاعر، ولو كانت هذه الصفـات جسدية خالصـة لما كانت كالدرة المضيئة التي يتعبدها الغواص، ولمـا ألقـت عليـها الشمس الأم رداءها.

ويمكن الدارس أن يتلمس المعنوي في الحسي في حقل العينين، فهي ذات عينين كحلاوين، ولكنهما عطوفتـان، والعطـف صفـة معنوية، وتنبثق الصفة المعنوية من الصفـات الجسـدية، فـهي أم، والشمس هي الرمز الأم، ولذلك فإن ما هو معنـوي يتداخل فيمـا هو جسدي في حركة أفقية شاقولية.

ومع ذلك فإن الصفات الجسدية هي المهيمنـة علـى هـذه النصوص، وذلك لتعلق الشاعر الجاهلي بالمثال المقدس القديم الـذي يؤدي الوظيفتـين معا: وظيفة المتعة الجمـالية والمنفعة الجمالية، وهذا ما يرضي فحولة الذكـر القديم ويؤمن له اسـتمراره في ذريتـه، ولذلك فإن الفحولة والتناسل من أهم قيم القبيلة في ذلك العصـر، ومن هنا يمكننا أن نفسـر كثيرا من مصطلحاتهم التي أطلقوها علـى الشعراء، ومنها الشاعر الفحل.

وإذا عدنا إلى صورة كل صاحبة لكل شاعر على حدة وجدنا أن المتجردة ذات شعر غزير طويل فاحم وأن نعما ذات شعر غزيـر طويل فاحم، وأن رضاب المتجردة خمرة أو عسل، وأن رضاب نعـم خمرة أو عسـل، وأن صفات خصريـهما وأردافـهما وجيديـهما واحدة، وإذا أجرينا تداخلا بين صواحـب الشعـراء المدروسـين،

وجدنا أن سليمى امرىء القيس لها صفات عنيزة، وأنهما تتصفان بما تتصفا به صواحب طرفة وطفيل والنابغة والأعشى وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي، وهذا ما يثبت أن صورة المرأة عند الشاعر الجاهلي واحدة، فقد كثرت الأسماء، ولكن النموذج واحد هو المرأة النمطية أو المثال، فهي ممتلئة الجسم طويلة القامة، ذات بشرة صافية كالدرة أو الشمس، بيضاء، مضيئة إلى صفرة، لها عينا مهاة وجيد غزالة، داكنة الشفتين، تميل لثتها إلى السواد، براقة الأسنان التي هي رمز الشمس إلى ممثلها المرأة، وهي ترتوي برضاب عذب كالخمرة الممزوجة بالماء البارد، أو كالعسل الصافي، ووجهها صبوح يحيطه شعر اسود فاحم طويل غزير ليتم تكامل الألوان وتناسقها في صورة هذه المرأة الدمية، ولذلك فإن صورتها اتزياحية، فهي تخترق الواقعي إلى اللاواقعي، وتنتقل من الحيز المكاني والزماني إلى الحيز اللامكاني واللازماني، ومن اللاشعري إلى الشعري.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

(١) ديوان امرىء القيس تح . محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ط٣ ، ١٩٦٩ ، ص ص ١٥ – ١٨ .

(٢) ديوان امرىء القيس ص ص ٢٨ – ٣١ .

(٣) هي في قوله:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن   مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد
خذول تراعي ربربا بخميلة   تناول أطراف البرير، وترتدي
وتبسم عن ألسي، كأن منورا   تهلل حر الرمل دعص له ندي
سقته إياه الشمس إلا لثاته   أسف، ولم تكدم عليه بإثمد
ووجه كلأن الشمس حلت رداءها   عليه، نقي اللون، لم يتخدد

ديوان طرفة بن العبد – شرح الأعلم الشنتمري – تح. درية الخطيب ولطفي الصقال – مجمع اللغة العربية بدمشق – ١٩٧٥ – ص ص ٨ ــ ١١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ ــ هي في قوله:

تخلس الطرف بعيني برغز   وبخدي رشأ آدم غر
ولها كشحا مهاة مطفل   تقتري بالرمل أفنان الزهر
وعلى المتنين منها وارد   حسن النبت، آثيث، مسبكر
جابة المدرى لها ذو جدة   تنفض الضال وأفنان السمر
بين أكتاف خفاف فاللوى   مخرف تحنو لرخص الظلف حر
تحسب الطرف عليها نجدة   يالقومي للشباب المسبكر
حيثما قاظوا بنجد وشتوا   حول ذات الحاذ من ثني وقر
فله منها على أحيانها   صفوة الراح بملذوذ خصر
إن تنوله فقد تمنعه   وتريه النجم يجري بالظهر
ظل في عسكرة من حبها   ونأت شحط مزار المدكر
فلئن شطت نواها مرة   لعلى عهد حبيب معتكر
بادن تجلو إذا ما ابتسمت   عن شتيت، كأقاح الرمل، غر
بدلته الشمس من منبته   بردا أبيض مصقول الأشر
وإذا تضحك تبدي حببا   كرضاب المسك بالماء الخصر
صادفته في تلعة   فسجا وسط بلاط مسيطر

تَطْرُدُ القُرَّ بِحَرٍّ صادقٍ ... وَعكيكَ القيظِ إن جاءَ بِقُرْ
لا تُلمْني إنَّها من نِسْوَةٍ ... رُقُدِ الصَّيْفِ مقاليتٍ، تُزُرْ

ديوان طرفة بن العبد ــ ص ص ٥٢ ــ ٥٨.

٥ - هي في قوله:

دِيَارٌ قد تَحُلُّ بها سُلَيْمى ... هَضِيمَ الكشحِ جائِلَةُ الوشاحِ
ليالِيَ تَسْتَبيكَ بذي غُرُوبٍ ... يُشَبَّهُ ظَلْمُهُ خَضِلَ الأَقَاحِي
كأنَّ نِطَافَةً شِيبَتْ بِمِسْكٍ ... هُدُوءاً في ثناياها بِرَاحِ

ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي ، تح. د. عزّة النص - وزارى الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٦٠ ــ ص ص ٤٣ - ٤٤.

٦ ــ هي في قوله:

كأنَّ ظِبَاءَ أَسْلُمَةٍ عليها ... كوانِسُ قالصاً عنها المُغَارُ
يُفَلِّجْنَ الشِّفَاهُ عنِ اقْحُوَانٍ ... جلاهُ غِبٌّ ساريةٍ قِطَارُ
وفي الأظعانِ آنسةٌ لَعُوبٌ ... تَيَمَّمَ أهلُها بَلَداً فَسَارُوا
مِنَ اللاَّئِي غُذِينَ بغيرِ بُؤْسٍ ... منازِلُهَا القُصَيْبَةُ فالدوارُ
غَذَاها قارِصٌ يجري عليها ... ومَحْضٌ حينَ تَنْبَعِيُ العِشَارُ
نَبِيلَةُ موضِعِ الحِجْلَيْنِ خَوْدٌ ... وفي الكَشْحَيْنِ والبطنِ اضطمارُ
ثَقَالٌ كلّما رامتْ قِياماً ... وفيها حين تنبعثُ انبهارُ

ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي - ص ٦٣ - ٦٥.

٧ ــ هي في قوله:

بالدُّرِّ والياقوتِ زُيِّنَ نَحْرُهَا ... ومُفَصَّلٍ من لُؤْلُؤٍ وزَبَرْجَدِ
ولقد أصابتْ قلبهُ من حُبِّهَا ... عن ظهرِ مِرْنانٍ بسهمٍ مُصْرِدِ
بتكَلُّمٍ لو تستطيعُ حِوَارَهُ ... لَدَنَتْ لَهُ أروى الهضابِ الصُّخَّدِ
كَمُضِيئَةٍ صَدَفِيَّةٍ غوَّاصُهَا ... بَهِجٌ متى يرهَا يَهِلَّ ويَسْجُدِ
أو دُمْيَةٍ من مَرْمَرٍ مَرْفُوعَةٍ ... بُنِيَتْ بآجُرٍّ يُشَادُ بقَرْمَدِ
لو أنَّها عرضَتْ لأشْمَطَ راهبٍ ... عَبَدَ الإلهِ، صَرُورَةٍ، مُتَعَبِّدِ
لَصَبَا لبَهْجَتِهَا وحُسْنِ حديثِها ... ولَخَالَهُ رُشْداً ولانْ لم يَرْشُدِ
تَسَعُ البلادُ إذا أتيتُكَ زائراً ... وإذا هَجَرْتُكَ ضاقَ عنّي مَقْعَدِي
قامتْ تراءى بينَ سَجْفَيْ كِلَّةٍ ... كالشمس يومَ طلوعِها بالأَسْعُدِ
سَقَطَ النَّصِيفُ، ولم تُرِدْ إسقاطَهُ ... فتناولَتْهُ واتَّقتْنا باليد
بِمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كأنَّ بنانَهُ ... عَنَمٌ على أغصانِهِ لم يُعْقَدِ

وبفاحم رجل أثيث نبته ... كالكرم مال على الأعام المسند
نظرت إليك بحاجة لم تقضها ... نظر المريض إلى وجوه العود
فبدت ترائب شادن مترتب ... أحوى، أحم المقلتين، مقلد
أخذ العذارى عقدها فنظمنه ... من لؤلؤ متتابع متسرد
تجلو بقادمتي حمامة أيكة ... بردا أسف لثاته بالإثمد
كالأقحوان غداة غب سمائه ... جفت أعاليه وأسفله ندي
زعم الهمام بأن فاها بارد ... عذب إذا ما ذقته قلت ازدد
زعم الهمام ولم أذقه أنه ... يشفى بريق لثاته، العطش الصدي
والطن ذو عكن خميص طيه ... والنحر تنفجه بشدي مقعد
وتخالها في البيت إذ فاجأتها ... قد كان محجوبا سراج الموقد
صفراء كالسيراء أكمل خلقها ... كالغصن من قنوانه المتورد
مخطوطة المتنين غير مفاضة ... ريا الروادف بضة المتجرد

ديوان النابغة الذبياني ، صنعة ابن السكيت – تح. د. شكري فيصل – دمشق (دار الفكر) ١٩٦٨ – ص ص ٣١ – ٣٩.

٨ – هي في قوله:

رأيت نعما وأصحابي على عجل ... والعيس للبين قد شدت بأكوار
بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها ... لم تؤذ أهلا ولم تفحش على جار
يلاث بعد الفضال الدرع منطقها ... لوثا على مثل دعص الرملة الهاري
والطيب يزداد طيبا أن يكون بها ... في جيد واضحة الخدين معطار
تسقي الضجيع إذا استقى بلدي أشر ... عذب المذاقة بعد النوم مخمار
كأن مشمول صرف عل ريقتها ... من بعد رقدتها أو شهد مشتار
أقول والنجم قد مالت أواخره ... إلى المغيب تبين نظرة حار
ألمحة من سنا برق رأى بصري ... أم وجه نعم بدالي أم سنا نار؟
بل وجه نعم بدا والليل معتكر ... فلاح من بين أبواب واستار

ديوان النابغة الذبياني – صث ص ٢٣٤ – ٢٣٥.

٩ – هي في قوله:

ديار لسعدى إذ سعاد جداية ... من الأدم خمصان الحشا غير خثيل
هجان البياض أشربت لون صفرة ... عقيلة جو عازب لم يحلل
تضل المدارى في ضفائرها العلا ... إذا أرسلت أو هكذا غير مرسل
كأن الرعاث والسلوس تصلصلت ... على خشخاوي جابة القرن مغزل
أملت شهور الصيف بين إقامة ... ذلولا لها الوادي ورمل مسهل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأبطح تلفيها فويق فراشها ... ثقالل الضحي لم تنتطق عن تفضل
يغني الحمام فوقها كل شارق ... غناء السكارى في عريش مظلل
إذا وردت تسقي بحسي رعاؤها ... قصير الرشاء قعره غير مجمل
يزين مراد العين من بين جيبها ... ولباتها أجواز جزع مفصل
كجمر غضا هبت له وهو ثاقب ... بمروحة لم تستتر ريح شمأل
ووحف يغادي بالدهان كأنه ... مد يد غداع السيل من نبت عنصل
تظل مداريها عوازب وسطه ... إذا أرسلته أو كذا غير مرسل
إذا هي لم تستك بعود أراكة ... تنخل فاستاكت به عود إسحل
إذا سنمت من لوحة الشمس كنها ... كناس كظل الهودج المتحجل

ديوان الطفيل الغنوي — تح — محمد عبدالقادر — بيروت (دار الكتاب الجديد) ط۱ — ۱۹٦۸ — ص ص ٦۳ — ٦٥.

۱۰ — هي في قوله:

كرمة حر الوجه لم تدع هالكا ... من القوم هلكا من غد غير معقب
أسيلة مجرى الدمع خمصانه الحشا ... برود الثنايا، ذات خلق مشرعب
ترى العين ما تهوى، وفيها زيادة ... من اليمن إذ تبدو وملهى لملعب

ديوان الطفيل الغنوي — ص ۱۸.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۱۱ — هي في قوله:

غراء، فرعاء، مصقول عوارضها ... تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل
كأن مشيتها من بيت جارتها ... مر السحابة لا ريث ولا عجل
تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت ... كما استعان بريح عشرق زجل
ليست كمن يكره الجيران طلعتها ... ولا تراها لسر الجار تختتل
يكاد يصرعها — لولا تشددها — ... إذا تقوم إلى جاراتها الكسل
إذا تعالج قرنا ساعة فترت ... واهتز منها ذنوب المتن والكفل
صفر الوشاح وملء الدرع بهكنة ... إذا تأتى يكاد الخصر ينخزل
صدت هريرة عنا ما تكلمنا ... جهلا بأم خليد. حبل من تصل؟
أأن رأت رجلا أعشى أضر به ... ريب المنون، ودهر مفندلا خبل؟
نعم الضجيع غداة الدجن يصرعها ... للذة المرء لا جاف ولا تفل؟
هركولة فنق، درم مرافقها ... كأن أخمصها بالشوك مفتعل
إذا تقوم يضوع المسك أصورة ... والزنبق الورد من أردانها شمل
ما روضة من رياض الحزن معشبة ... خضراء جاد عليها مسبل هطل
يضاحك الشمس منها كوكب شرق ... مؤزر بعميم النبت، مكتهل

يوماً بأطيبَ منها نَشْرَ رائحةٍ ... ولا بأحسنَ منها إذْ دَنَا الأُصُلُ

ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) ـــ شرح وتعليق د.م. محمد حسين ـــ مصر (مكتبة الآداب بالجماميز) ـــ ١٩٥٠ ـــ ص ص ٥٥ ـــ ٥٧.

١٢ـــ هي في قوله:

صَحَا القلبُ من ذكرى قُتَيْلَةَ بَعْدَمَا ... يكونُ لها مِثْلَ الأسيرِ المُكَبَّلِ

لَها قَدَمٌ رَيَّا سِبَاطٌ بَنَانُهَا ... قدِ اعْتَدَلَتْ في حُسْنِ خَلْقٍ مُبَتَّلِ

وساقانِ مَارَ اللَّحمُ مَوْراً عَلَيْهِما ... إلى منتهى خَلْخَالِها المُتَصَلْصِلِ

إذا التمسَتْ أُرْبِيَّتَاهَا تَسَانَدَتْ ... لها الكَفُّ في رابٍ من الخَلْقِ مُفْضِلِ

إلى هَدَفٍ فيه ارتفاعٌ ترى لَهُ ... منَ الحُسْنِ ظِلاً فوقَ خَلْقٍ مُكَمَّلِ

إذا البَطْحَتْ جافي عنِ الأرضِ جَنْبَهَا ... وخَوَّى بها رابٍ كهامةِ جُنْبُلِ

إذا ما علاها فارسٌ مُتَبَذِّلٌ ... فنِعْمَ فِراشُ الفارسِ المُتَبَذِّلِ

يَنُوءُ بها بُوصٌ إذا ما تَفَضَّلَتْ ... تَوَعُّبَ عَرْضِ الرَّعْبَسيِّ المُغَيَّلِ

رَوَادِفُهُ تَثْني الرِّدَاءَ تَسَانَدَتْ ... إلى مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ المُتَهَيِّلِ

نِيافٌ كغُصْنِ البَانِ ترتَجُّ إنْ مَشَتْ ... دَبيبَ قَطَا البَطْحَاءِ في كُلِّ مَنْهَلِ

وَثَدْيَانِ كالرُّمَّانَتَيْنِ، وجيدُهَا ... كجِيدِ غَزَالٍ غَيرَ أنْ لمْ يُعَطَّلِ

وتَضْحَكُ عن غُرِّ الثَّنَايا كأنَّهُ ... ذُرَى أُقْحُوَانٍ نَبْتُهُ لمْ يُفَلَّلِ

تَلأْلُؤُهَا مِثْلُ اللُّجَيْنِ كأنَّما ... تَرَى مُقْلَتَيْ رِئْمٍ ولو لم تَكَحَّلِ

سَجُوَّيْنِ بَرْجَاوَيْنِ في حُسْنِ حاجبٍ ... وخَدٍّ أسِيلٍ واضحٍ مُتَهَلِّلِ

لها كَبِدٌ مَلْسَاءُ ذاتُ أَسِرَّةٍ ... ونَحْرٌ كفَاثُورِ الصَّرِيفِ المُمَثَّلِ

يَجُولُ وِشَاحَاهَا على أَخْمَصَيْهِمَا ... إذا انْفَتَلَتْ جَالاً عليها يُجَلْجِلُ

فقد كَمُلَتْ حُسْناً، فلا شيءَ فَوْقَهَا ... وإنِّي لِقولٍ بها مُتَنَخِّلِ

وقد عَلِمَتْ بالغَيبِ أنِّي أُحِبُّهَا ... وأنِّي لنفسي مالِكٌ في تَجَمُّلِ

وما كُنْتُ أشْكَى قَبْلَ قَتْلَهُ بالصِّبَا ... وقَدْ خَتَلَتْني بالصِّبَا كلَّ مَخْتَلِ

وإنِّي إذا ما قُلْتُ قولاً فَعَلْتُهُ ... ولستُ بمِخلافٍ لقولي مُبَدِّلِ

تَسَهَّلَكَ حتَّى المرءُ عَقْلَهُ ... وتُصبي الحليمَ ذا الحجى بالتَّقَتُّلِ

إذا لبستْ شيدارةً ثُمَّ أبرقتْ ... بمِعْصَمِها والشَّمسُ لمّا ترجَّلِ

والوتُ بكفٍّ في سِوارٍ يزينُها ... بنانٌ كهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

رأيتُ الكريمَ ذا الجلالةِ رانياً ... وقد طارَ قلبُ المُسْتَخَفِّ المُعَدَّلِ

ديوان الأعشى الكبير ت ص ص ٣٥١ ـــ ٣٥٤.

13 - Ducrot (Oswald) Et Todorov (Tzvetano Dictionnair Encycélopydique Des Sciences Language Eseuil - 1972 - P 176.

14 - Jakobson (Roman) - Huit Questions De Poétique seuil - 1977 - p.77.

١٥ ـــ ديوارنت – ول – قصة الحضارة – ٢/٢١٥.

١٦ ـــ ديوان الأعشى الكبير – ص

١٧ ـــ خليل، خليل أحمد – مضمون الأسطورة في الفكر العربي ـــ بيروت (دار الطليعة) – ط١ – ١٩٧٣ – ص ٢٣.

١٨ ـــ للتوسع: عبدالحكيم، شوقي ـــ موسوعة الفلكلور والأساطير العربية – بيروت (دار العودة)ـــ ط١ ـــ ١٩٨٢ ـــ ص ٦٦٥ وما بعدها.

١٩ ـــ بريل، نورمان ـــ بزوغ العقل البشري ـــ تر اسماعيل حقي ـــ مصر (مكتبة النهضة) ١٩٦٤ – ص ١٦٦.

٢٠ ـــ البطل، د. علي ـــ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ـــ دار الأندلس – ط١ – ١٩٨٠ – ص ص ٩٤ – ٩٥.

٢١ ـــ نفسه – ص ٩٤.

٢٢ ـــ انظر: عبدالرحمن، د. نصرت ـــ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – عمان (مكتبة الأقصى) – ط٢ – ١٩٨٢ – ص ١١١ والبطل، ط. علي – الصورة في الشعر العربي – ص ٥٧.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

المسائل اللغوية في رسالة الغفران

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد إسماعيل بصل

لا تعد رسالة الغفران رائعة من روائع أبي العلاء المعري وحسب ، بل من روائع الأدب العربي والعالمي أيضاً . وإذا كانت هذه الرسالة تشكّل نصاً رحباً ومفتوحاً لمختلف أنواع القراءات الفلسفية والفكرية ... والأدبية والنقدية واللغوية ، فإنّ الموضوعية تقتضي أن يختار الباحث ميداناً واحداً من بين هذه الميادين المعرفية التي تزخر بها رسالة الغفران . لكن هذه الموضوعية سرعان ما تنحصر أمام ذاتية الاختيار ، فاختيار موضوع واحد من الغفران كي يكون مادة للبحث والتحليل ، لا يعني البتة جوهرية هذا الموضوع على حساب الموضوعات الأخرى ، لأنّ الشعر جوهري ، والأدب جوهري ، والنحو جوهري ، وهكذا بالنسبة للنقد والقصّ والفلسفة إلخ ... لذا فإن التخصيص قد يساعد المختص في تأمل جوهر الفكرة " المعرية " ونظن أنها – أي الفكرة – واحدة في الموضوعات جميعها مهما بدت مختلفة أو متباينة للوهلة الأولى .

ونحن عندما اخترنا المسائل اللغوية في رسالة الغفران مادة للدراسة ، كنا نعلم أن الموضوع وعر المسالك أكثر من غيره ، ولا تتأتى هذه الوعورة من كون المعري أولى موضوع اللغة اهتماماً خاصاً ومتميزاً في كلامه ، ولا من بثه المسائل اللغوية في كل أرجاء رسالته ، ولا من شهرة المعري باطلاعه على غريب اللغة وحوشيها " ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعري "* بل – وبالإضافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى كل ما سبق – لكون المسائل اللغوية ذاتها تحتاج إلى جهد كبير من أجل إحصائها أولاً ، ومن أجل تنظيمها وتبويبها وتحليلها ثانياً ، فمنها ما هو خاص بلغة المعري ، ومنها ما هو متعلق بالنقد الأدبي ، ومنها ما هو متصل بالقراءات والموسيقى والعروض، ومنها ما له علاقة بالشروحات اللغوية ، أو بالخلافات بين النحويين . لقد رأينا أن أجدى ما يمكن أن نقوم به في هذا البحث ، هو التوقف عند مجموعة من مجمل المسائل اللغوية المبثوثة في معظم صفحات الرسالة لتعرف المعري اللغوي الذي قيل فيه : " الشيخ بالنحو أعلم من سيبويه ، وباللغة من الخليل "(**).

ثمة – في الحقيقة – معطيات كثيرة جعلت من أبي العلاء المعري ذلك الرجل العالم والحكيم والشاعر والأديب واللغوي ، ومما لا شك فيه أن الوقوف عند هذه المعطيات ودراستها وتحليلها يساعد كثيراً في فهم الآثار العلمية الكثيرة التي تركها المعري ، ولم يصل منها للأسف إلا القليل(***) الذي زين خزانة الأدب العربي والعالمي .

ولا أظن أن الباحثين القدامى والمحدثين أهملوا جانباً من الجوانب الكثيرة التي كان لها أثر كبير على ثقافة المعري ؛ فلقد تكلموا عن ولادة المعري ونشأته ، وفقدانه البصر ، وتتلمذه على يد أبيه وغيره من تلامذة ابن خالويه ، وعن ترحاله إلى طرابلس الشام وبغداد ، واطلاعه على علوم الأقدمين من عرب وغير عرب . وتطرق الباحثون مرات عديدة إلى أثر العلوم اليونانية في ثقافة المعري، وتعلمه المسيحية واليهودية . فالمعري " يعرف الديانات والمعتقدات المختلفة ، كما يعرف الفلسفة والتنجيم والتاريخ والتصوف ، وما يُطوى في ذلك من ثقافات يونانية وفارسية وهندية"(١).

لكن موضوعنا في هذه الدراسة لن يشمل هذه النواحي الفكرية الفذة التي ملأت الأزمنة ، ومايزال الناس مشغولين بها حتى يوم الناس هذا . بل سيقتصر على قراءة صفة واحدة من صفات المعري ، وهي ولوعه بإحصاء غريب اللغة وشرحه والتعليق عليه ومن ثم استخدامه بصورة لم يسبقه إليها أحد . ولعل هذه الصفة هي التي حضت الدارسين – على اختلاف مناهجهم – على البحث عن فكر أبي العلاء المخبوء في تعقيد لغته ، حتى قال أحدهم " وكان أبو العلاء يتكلف الغريب ويتعمده ، ليصد عامة الناس وجهالهم ، سواء في ذلك العلماء وغير العلماء ، عن قراءته والظهور على ما فيه، وكأن أبا العلاء كان يكتب لهذا العصر الحديث الذي نحن فيه وللعصور التي ستليه ، وكأنه كان يخشى على آثاره الأدبية أن يفهمها أهل زمانه فيفسدوها ويشوهوها ويحولوا بيننا وبين فهمها . وكأنه إنما أقام من الغريب وقواعد النحو والصرف والعروض والقافية طلاسم وأرصاداً شغل بها أهل عصره عن هذا الكنز حتى لا يصلوا إليه . وحتى تسلم لنا نحن خلاصته ..."(٢).

إن الثقافة اللغوية ساطعة كل السطوع في كل ما كتبه المعري (فالفصول والغايات) يزخر بالشروح اللغوية ، و(عبث الوليد) يعج بالكلام على العروض والأوزان الشعرية والمسائل النحوية ، وفي (رسالة الملائكة) يتوقف المعري طويلاً عند الفوائد اللغوية ولا تخلو (رسالة الصاهل والشاحج) من حديث لغوي على ألسنة الحيوانات ، ولعلنا لا نبالغ إذا زعمنا أن هذه الثقافة اللغوية هي التي جعلت رسالة الغفران – كبقية رسائل المعري – طويلة غنية ، فالمعري في "الغفران " لم يترك لفظة غريبة إلا استعملها ، ولم يصادف مسألة لغوية إلاّ توقف عندها وفصّل في شرحها حتى قيل

فيـه " هو البحر الذي لا ساحل له في اللغة"[٣] وقيل أيضاً " سمـع اللغة وأملى فيها كتباً ، وله فيها معرفة تامة "[٤] وكان " عالماً لغوياً شاعراً "[٥] و" أحمد بن عبدالله بن سليمان أبو العلاء المعري اللغـوي الشـاعر [...] أخذ العربية عن أصحاب ابن خالويه وعـن والـده ومحمد بن عبدالله بن سعد النحـوي .. وتصانيفه في اللغـة والأدب أكثر من مئتي مجلد[٦] وإذا كانت رسالة الغفران تشمل موضوعـات كثيرة متشعبة ومتباينة ، فإن الموضـوع اللغوي يُعـد - برأينـا - الأغزر والأهم في هذه الرسـالة ، ولعل بعض الباحثين المحدثين قـد بالغوا كثيراً عندما عدوا أن الغرض الذي سعى إليه أبو العـلاء في رسالته هو عرض الفوائد اللغويـة ، ولقـد ذهـب د. إبراهيـم السامرائي إلى أبعد من ذلك حينما اعتبر أن أبا العـلاء قـد اتخذ لغرضه في عرض الفوائد اللغوية إطـاراً أدبياً " يقوم علـى زيارتـه للنعيم وللجحيم وما يتصل بهذا من لوازم هي في جملتها من مشـاهد العـالم الآخـر بنعـيمه وجحيـمه "[٧] ومما تجدر الإشارة إليه هاهنا، هو أن الدكتور السـامرائي ، يخصص كتاباً كاملاً شاملاً للحديـث عن المعـري اللغوي ، وينجح الباحث في وضع المعـري في المكـان المناسـب بين علماء اللغة والنحاة ، ويقرّ " أن أبا العـلاء لغـوي نحوي أديب ناقد أقل بضاعته الشعر الذي عُرف بـه، ولاسـيما في عصـرنا هذا "[٨] ولكن لا ندري لماذا يضرب الدكتور السـامرائي بهذا الإقرار عرض الحائط في قراءته لكتاب المعري (عبث الوليد) فمن يطلع على هذه القـراءة التي قدمها الدكتور السامرائي سيجد أبـا العلاء المعـري ضعيفاً في اللغة، هزيلاً في النحو ، غير قـادر علـى التمييز بين خطأ الناسخ وخطأ الشاعر ، نظن - مع تقديرنا الكبـير لأعمال هذا الباحث - أن الفرصة التي فاتت على الدكتور السامرائي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بإعداد معجم خاص بالمعري على غرار معجم المتنبي ومعجم الجاحظ ومعجم ابن المقفع ، عوضها بإعداد سريع لكتاب حمل عنوان " مع المعري اللغوي " مما أدى بطبيعة الحال إلى هذا التباين في الرأي، فهو يعد المعري من النحويين المتقدمين تارة ، ويعده من النحويين المتأخرين تارة أخرى عندما يتصدى لعبث الوليد ، لذا فإن الموضوع اللغوي ، وإن كان هو الأغزر والأهم أو الأول على رأي الباحثة الدكتورة عائشة عبدالرحمن ، فإنه لا يُعد بأية حال - غرض المعري من " الغفران " وإنني أميل في تقويم أهمية الموضوع اللغوي في رسالة الغفران إلى رأي الباحث الدكتور أمجد الطرابلسي الذي يقول في هذا السياق " إن كثرة الشروح اللغوية في " الغفران " وتنوع الطرق التي كان يتبعها المعري في خلق المناسبات لها ، دليل على أن هذه الشروح لم تكن تأتي عرضاً أو اعتباطاً ، وإنما كانت في نفسها غرضاً أساسياً من أغراض هذه الرسالة "(٩).

وللاستدلال على كبر الحيز اللغوي في " الغفران " قمنا بعملية إحصائية بسيطة ، فوجدنا أن الرسالة تتألف من أربعمائة وخمس وخمسين صفحة ، خصص المعري منها اثنتين وثمانين صفحة للحديث عن المسائل النحوية وتأويل اللغويين على الشعراء ، فيتعرض لأبي علي الفارسي ، وأبي سعيد السيرافي ، وابن دريد ، والخليل ، وسيبويه والفراء ، وللمدرسة البصرية والكوفية ، فتراه يسخر من قول هذا اللغوي ، ويدحض رأي هذا النحوي ، ويرجح رواية هذه المدرسة على تلك ، ويغوص في مسألة خلافية ، حتى ليكاد يشعر القارىء أنه بَعُد كثيراً عن الموضوع المطروح في الرسالة ، ولعل هذه الاستطرادات اللغوية هي ما جعلت بعض النقاد يتهمون الرسالة بتشتت الفكر واضطراب السياق ، والمعري لم يكتف

باستعراض أمثلة من الخلافات النحوية في هذه الصفحات الكثيرة المستقلة ، بل تعرض في مواضع كثيرة إلى قضايا لغوية متفرقة ، منها ما هو متعلق بالأوزان الشعرية ، والموسيقى والعروض ، والشروح اللغوية التي " تتوالى في جميع صفحات هذا الكتاب العجيب. فلا تكاد تمر لفظة تحتاج إلى شرح إلاّ أسرع المعري إلى شرحها وتوضيحها، سواء أكانت هذه اللفظة المفسَّرة من كلامه هو – وهو الأكثر الغالب – أم كلام منظوم أو منثور قد استشهد به"[١٠] وهاهو ذا المعري في افتتاح رسالته يبدأ في شرح ألفاظه " يقول: اللهم يسر وأعن ، وقد علم الجبر الذي نسب إليه جبرئيل وهو في كل الخيرات سبيل ، أن في مسكني حماطة ، ما كانت قطُّ أفانية [...] والحماطة ضرب من الشجر يقال لها إذا كانت رطبة : أفانية، فإذا يبست فهي حماطة : ويستمر في شرحه وتعليقه واستشهاده بالشعر، وهذا الضرب من الشرح متعلق بلغته الخاصة، أما فيما يتعلق بلغة غيره، فإنه لا يكف عن التعليق عليها أيضاً :

يا دار سلمى خلاء لا أكلفها ... إلاّ المرانة حتى تسأم الدنيا

عن طريق مشهد حواري يسأل فيه الشاعر عن قصده بالمرانة " ما أردت بالمرانة ؟ فقد قيل : إنك أردت اسم امرأة ، وقيل هي اسم ناقة، وقيل : العادة "[١١].

ومثل هذا الشرح كثير كما أسلفنا ، لذا فإننا سنتوقف عند الجانب الآخر من الثقافة اللغوية لدى المعري ونقصد المسائل الخلافية في اللغة والنحو . وتأتي أولى هذه المسائل في اللقاء الذي تمَّ بين ابن القارح والأعشى حيث يذكر هذا الأخير قصيدته التي يقول فيها :

ألا أيهذا السائلي أين يَمَّمَتْ ... فإنَّ لها في أهل يثربَ موعدا

ويأبىَ عن ذكر بيته :

نبيٌّ يرى ما لا يرون ، وذكرُهُ أغار لعمري في البلاد وأنجدا

فيتوقف المعري عند كلمة أغار التي كثر فيها الخلاف " وإنما أذكرها لأنه قد يجوز أن يقرأ هذا الهذيان ناشيء لم يَبْلُغْهُ : حكي "الفراء " وحده (أغار) في معنى غار ، إذا أتى الغورَ ، وإذا صحّ هذا البيتُ " للأعشى " فلم يُرد بالإغارة إلاّ ضد الإنجاد "[١٢].

فالمعري ، وبالرغم من كل ما قاله الأصمعي عن أغار وشرحه لها بمعنى الإسراع والإنجاد والارتفاع ، وما قاله الجوهري عن هذه الكلمة التي لا تحمل دلالة أتى الغور ، كما زعم الفراء ؛ فإنه يقرر بأن أغار - إن صح هذا البيت للأعشى - لم يرد إلاّ ضد الإنجاد. ونراه من بعد يحمّل ابن القارح نقداً لغوياً لبيت عديّ بن زيد الذي استشهد به سيبويه :

أرواحٌ مودّعٌ أم بُكورُ أنت فانظر لأي حال تصير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فبالنسبة لسيبويه ، يجوز أن يرتفع الضمير أنت بفعل مضمر يفسره (فانظر) أما رأي المعري الذي يسوقه على لسان ابن القارح، فإنه يستبعد هذا التأول دون أن يقدم البديل ، ولا نظن أن المعري كان يقصد من ردّ عدي بن زيد على كلام ابن القارح " دعني من هذه الأباطيل " سوى السخرية من تأول النحاة على الشعراء وقياسهم الشعر على ما ليس له علاقة بطبيعة اللغة .

تلاحظ الباحثة الدكتورة عائشة عبدالرحمن أن عدي بن زيد في قوله دعني من هذه الأباطيل لم يكن يقصد تكلف النحاة خاصة، وإنما أراد أنه في شغل بنعيم الجنة عن الشعر والنحو والنحاة جميعاً ، ونحن نزعم أن المعري ما قصد إلاّ ما تدل عليه كلمة الأباطيل

عندما يرتبط معنى النحو بالتكلف في التأول ، وبتخريج الشعر على غير ما فيه ، ولا نعد أنه من قبيل المصادفة يذكر كلمة الأباطيل مرتبطة بالنحو مرات عديدة في " الغفران " ففي المرة الأولى يذكر هذه الكلمة ويربطها بالنحو على لسان عدي بن زيد كما في المثال السابق. وفي المرة الثانية يذكرها على لسان بشار بن برد " دعني من أباطيلك ، فإنني لمشغول عنك " (الغفران ، ٣٠٥) أما في المرة الثالثة، فإن كلمة الأباطيل ترد في مناسبة تأويل قول المتنبي "أذم إلى هذا الزمان أهيله" (الغفران ، ٣٧٨) . ناهيك عن ورود هذه الكلمة في رسائل أخرى من رسائل المعري كرسالة الملائكة ، ويجب أن لا ننسى تعلق المعري بالسماع ، وتركه للتأول والقياس ، بالإضافة إلى المآخذ الكثيرة التي كان يأخذها على آراء نحاة البصرة . من ذلك ما قاله على لسان ابن القارح مخاطباً النابغة الجعدي ، فكيف تنشد قولك :

وليس بمعروف لنا أن نرُدَّها صحاحاً ولا مُستنكراً أن تُعَقَّرا

أتقول : (ولا مستنكراً) أم (ولا مستنكرٍ) فيقول الجعدي : بل (مستنكراً). فيقول الشيخ : فإن أنشد منشدٌ : (مستنكرٍ) ما تصنع به ؟ فيقول : أزجره وأزبره . نطق بأمرٍ لا يَخْبُره . فيقول الشيخ – طول الله له أمد البقاء – إنا لله وإنا إليه راجعون ما أرى سيبويه إلاّ وَهِمَ في هذا البيت ، لأن أبا ليلى أدرك جاهلية وإسلاماً، وغذي بالفصاحة غلاماً.

وهذا ردّ واضح على رواية سيبويه برفع مستنكر وجواز جرها ونصبها[١٣].

ويمضي أبو العلاء في ذكر هذه الخلافات على شكل حوار مسرحي مشوق ، فهاهم علماء اللغة يجتمعون ويتحاورون

ويختلفون حول وزن إوَزّة ، ويسوق المعري في معرض الحوار رأيه في تأول النحاة على لسان أبي عثمان المازني " تأوُّلٌ " من أصحابنا وادّعاءٌ ، لأن إوَزة لم يثبتْ أن الهمزة فيها زائدةُ " فيرد عليه الأصمعي بعد أن أخفق في إقناعه :

رَيَّشْتُ (جُرْهُمُ) نَبْلاً فرمى * جُرْهُماً * منهنَّ فُوقٌ وغِرَارْ

تبعْتَهم مستفيداً ، ثم طعنت فيما قالوه معيداً ، ما مثلَك ومثلَهم ، إلا كما قال الأول :

أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتدَّ ساعدُه رماني

وينهض كالمُغْضَب ، ويفترق أهل ذلك المجلس وهم ناعمون (الغفران ، ٢٧٦) ويدل هذا الحوار بين المازني والأصمعي على أن الخلاف النحوي لم يكن حصراً على المذهبين البصري والكوفي فالأول نحوي من نحاة البصرة المتقدمين ، والثاني راوية وصاحب لغة ونحو وسبق المازني في مجالس البصرة ، بل لم يكن النحاة " جميعاً يلمون بالمذهبين بل كان كثير منهم يحفظون آراء شيوخهم ويجهلون كثيراً من نحو المذهب الآخر مما يشير إلى أنه أصبح لكل مذهب نوع من الاستقلال عن المذهب الآخر "(١٤).

لم يكن المعري شديد العصبية على نحاة البصرة ، حتى لو أفصح عن ميله لنحاة الكوفة . لأن السماحة العلمية التي كان يتمتع بها المعري خليقة بأن تبعده عن أية عصبية مذهبية ولعل الحوار الذي أشرنا إليه بين المازني والأصمعي يدل على ذلك ، بالإضافة إلى تأييده بعض روايات سيبويه ، كقوله لراعي الإبل (عبيد بن الحصين النميري) " أحقٌ ما روى عنك سيبويه في قصيدته (اللامية) التي تمدح بها "عبدالملك بن مروان " من أنك تنصب [الجماعة] في قولك :

أَيّامَ قومي والجماعةَ كالذي لَزِمَ الرِحالةَ أن تميل مميلا

فيقول : حقّ ذلك "[١٥] . ومثال آخر على موضوعية المعري في تناوله للنحاة ، وإنصافه لمن يقول الحق حتى لو كان بصرياً ، بيت طرفة بن العبد :

ألا أيها الزاجري أحضر الوغى وأن أشهدَ اللذات ، هل أنت مُخلدي

فسيبويه يكره نصب (أحضر) لأنه يعتقد أنّ عوامل الأفعال لا تُضمر أما الكوفيون فإنهم ينصبون أحضر بالحرف المقدر ، ويُقوي ذلك قول الشاعر وأن أشهد اللذات ، ولكن نصب أحضر ليس خاصاً بالكوفيين فهاهو المازني يروي عن علي بن قُطرُبا أنه سمع أباه " قطربا " يحكي عن بعض البعض نصب أحضر . والحق إن المعري تعرض كثيراً في رسالته للغويين الذين عدّوا النحو كلّه قياساً ونقد حُججهم وفند آراءهم وسخر من أحكامهم ، لذا نجد أن نصيب أبي علي الفارسي من النقد والتعريض كبير جداً في الغفران ، وكان أبو علي الفارسي من أئمة القياس وهو القائل " لأن أخطىء في خمسين مسألة مما بابه الرواية أهون عليّ من أن أخطىء في مسألة واحدة قياسية"[١٦] .

ولعل مشهد أبي علي الفارسي والشعراء الذين يتحلقون حوله، يجادلونه ويلومونه على طريقته الذهنية في استنباط القواعد وتعليلها ؛ هو من أهم المشاهد التي تتمحور على الخلاف النحوي الذي كان محتداً في المرحلة الزمنية التي سبقت المعري . ويُظهر هذا المشهد بوضوح موقف المعري اللغوي من ذلك الخلاف .

يقول المعري : " وكنتُ قد رأيت في المحشر شيخاً لنا كان يدرس النحو في الدار العاجلة ، "يُعرف " بأبي علي الفارسي " وقد امترس به قوم يطالبونه ، ويقولون : تأولت علينا وظلمتنا ، فلمّا رآني أشار إليّ بيده ، فجئته فإذا عنده طبقة ، منهم " يزيدُ بن الحكم

الكِلابيُّ " وهو يقول: ويحك ، أنشدت عني هذا البيت برفع [المـــاء] يعني قوله :

فليــت كَــفافاً كان شــرُّك كلُّه وخيرُك عني ما ارتوى الماءُ مرتوي

ولم أقل إلاّ [الماء] . وكذلك زَعَمت أني فتحت الميم في قولي:

تبدّل خليــلاً ، كَشِكْلِكَ شــكْلُه فإني خليــلاً صالحاً بك مَقْتَــوي

وإنما قلتُ " [مُقتوي] بضم الميم " (الغفران ، ٢٤٦) وهكذا يمضي المعري في محاكمة أبي علي الفارســي إلى أن يتدخـــــل ، ابــن القارح ليدافع عن أستاذه قائلاً : يا قوم إن هذه الأمور هينة فلا تَعْتَنوا هذا الشيخ فإنه يمتُّ بكتــابه في (القــرآن) المعــروف (بكتــاب الحُجَّة) وإنه ما سفك لكم دماً ، ولا احْتَجَن عنكم مالاً (الغفــران ، ٢٤٧).

وواضح من ذكر بيتي يزيد بن الحكم الكلابي ، أن المعــري يعارض أبا علي الفارسي . ففي البيت الأول يرفع الفارسي [المـــاء] على أساس أنه فاعل للفعل ارتوى ، بينما لا يقصد الشاعر إلاّ المـــاءَ بنزع الخافض على مذهب أبي العلاء الذي يرى معنى الكـــلام " مــا ارتوى من الماء مُرتو " وعبارة نزع الخافض هي عبارة أهل الســـماع الذين يفضلهم المعري على أهل القياس .

وفي البيت الثاني يفتح الفارسي الميم في مقتوى . بينما يفضل المعري ضم الميم كما أنشد الشاعر ، وحجة المعري في ذلك أن الميـــم المفتوحة لا تتعدى إلى شـــيء لأنه ليس باسم فـــاعل ، أمـــا الميـــم المضمومة فقد جعلت كلمة مقتوي تتعدى إلى (خليلاً) " فإن قلـــت : إن باب (افعلّ) لا يتعدى فالجواب أن الشاعر يجوز أن يكـــون حمـــل ذلك على المعنى فعدّاه . والمعنى : (فإني خليلاً بك خادم) . وإن شئت نصبت خليلاً بفعـــل مضمر يدل عليه (مُقتو) ، فكأنه قـــال : فـــإني

أخدم أو أسوس أو أتعهد أو أستبدل بك خليلاً . ودل (مقتو) على ذلك[17].

ومن نقد المعري لغلاة النحو والذين أساؤوا الرواية ؛ ما جاء في حوار ابن القارح وامرىء القيس ، عندما سأل الأول الثاني ، ماذا أردت بالبكر في قولك " كبكر المقاناة البياض بصُفْرَة " فقد اختلف المتأولون في ذلك ؛ فقالوا : البيضة / وقالوا : الدُّرَّة ، وقالوا: الرَّوضةُ ، وقالوا : الزهرة ، وقالوا البردية . وكيف تُنشد البياضَ ، أم البياض ؟ فيرد الثاني: كل ذلك حَسَنٌ ، وأختار [البياضِ] بالكسر فيقول المعري على لسان ابن القارح لو شرحت لك ما قال النحويون في ذلك لَعَجبتَ " (الغفران ، ٣٠٦).

وليس غريباً أن يفضّل أبو العلاء الرواة الثقات على النحويين، وهو العارف أن النحو أخذ أصلاً عن هؤلاء الرواة ، ولعل حكاية سيبويه مع معلمه حماد بن سلمة خير دليل عندما ظن الأول أن ثمة لحناً في رواية الثاني لقول النبي صلى الله عليه وسلم " ليس من أصحابي إلاّ من لو شئت لأخذت عليه ليس أبا الدرداء " فقال حماد : لحنت يا سيبويه ، ليس هذا حيث ذهبت (أي أنه ظن أن الصحيح هو قوله ليس أبو الدرداء باعتبار اسم ليس) وإنما " ليس " هاهنا استثناء فرد سيبويه : لا جرم سأطلب علماً لا تلحِّنني فيه ".

إن مذهب أبي العلاء في النحو واضح كل الوضوح ، وهو يدل دلالة قاطعة على الثقافة اللغوية التي كان يمتلكها هذا العالم الجليل ، فاطلاعه على ما رواه الثقات جعله يتوقف عند كل كلمة يشرحها ويبحث في تشعب دلالاتها ، ويستبعد ما ذهب إليه بعض النحويين في إعرابها ضمن سياقها ، كقوله في بيتي عمرو بن كلثوم :

فما وَجَدت كوجـدي أمُّ سَـقْبٍ أضلَّتــه فرجَّعــتِ الحنينــا
ولا شـمطـاءُ لم يَـترُكْ شـقاها لهـا مِن تـسـعـةٍ إلاّ جنينــا

يجوز نصب شمطاء من وجهين : " أحدهما على إضمار فعـل دلَّ عليه السامع معرفتُهُ به ، كأنك قلت : ولا أذكر شمـطاء ، أي إنَّ حنينها شديد ؛ ويجوز أن يكون على قولك : ولا تنس شمطاء ، أو نحو ذلك من الأفعال ؛ وهذا كقولك : إن " كعب بن مامة " جـواد ولا " حاتِماً "؛ أي ولا أذكرُ " حاتماً "، أي إنه جواد عظيم الجـود ، قد استغنيت عن ذكره باشـتهاره . والآخر ، أن يكـون مـن وَلاهُ المطر إذا سقاه السـقية الثانية ، أي هذا الحنينُ اتفق مـع حنيـني ، فكأنه قد صار له وليًّا ؛ ويَحتَمـلُ أن يكون من وَلِي يلي ، وقلـب الياء على اللغة الطائية" (ص. ص الغفـران ، ٢٢٣ – ٢٢٤) . أ و كقوله في بيت المتنـبي " وأهلٌ، كلمة أصلُ وضعها للجماعـة ، في قال: ارتحل أهل الدار ، فيعلم السـامع أن المتكلم لا يقصد واحداً بما قال؛ إلاّ أن هذه الكلمة قد استعملت للآحاد ، فقيل : فـلان أهـل الخير وأهل الإحسـان [...] وكأن هـذه اللفظـة ، أصـلها أن تكون للجمع، ثم نقلت إلى الواحـد ، كمـا أن صديقـاً وأمـيراً ونحوهما، إنما وضعن في الأصـل للأفراد ، ثم نقلن إلى الجمع علـى سبيل التشبيه . وكذلك قولهم . بنو فـلان أخ لنا . ويقال : أهـل وأهلة، وأهلات في الجمع قال الشاعر :

فَهُم أهلاتٌ حول " قيـس بن عاصم" إذا أدجلوا بالليـل ، يدعون كوثـرا

وقال بعض النحويين في تصغير آل الرجـل : يجـوز أُويـل وأُهيل، كأنه يذهب إلى أن الهاء في أهلٍ أبدلت منها همـزة ، فلمـا اجتمعت الهمزتان جعلت الثانية ألفاً ، ومثل هذا لا يثبت . والأشبـه أن يكون آل الرجل ، مأخوذاً من آل يؤول ، إذا رجع ، كأ نهـم يرجعون إليه أو يرجع إليهم .

وأورد المعري في " الغفران " الخلاف القائم بين اللغويين في قولهم " فداء لك " يقول المعري في رده على ابن القارح : ألا يعجب من قول العرب : (فداء لك) بالكسر والتنوين كما قال الراجز :

ويَهاً فداءٍ لك يا " فضاله " أجِرَّهُ الرُّمحَ ، ولا تُباله

ويُروى : [تُهاله]

وذكر " أحمد بن عبيد بن ناصح " وهو المعروف " بأبي عصيدة " أن قولهم (فداء لك) بالكسر إذا كان لها مُرافِع ، لم يَجُز فيها الكسر والتنوين . ولا ريب أنه يحكي ذلك عن العلماء الكوفيين، وعيّنه في قول " النابغة " :

مهلاً فداءٍ لك الأقوام كلُّهم وما أُثَمِّر من مالٍ ومن ولد

فأما البصريون فقد رووا في هذا البيت : [فداءٌ لك]

وهكذا يمضي أبو العلاء في رده على ابن القارح في استعراض ثقافته اللغوية ، التي – وإن بدت متأثرة بالنحو الكوفي فهي محيطة إحاطة تامة ومعمقة بأقوال أئمة النحو البصري ، لذا فإن المعري يقف من المسائل اللغوية موقف المحلل المناقش الذي يستعرض الآراء مهما كان مصدرها فيردها أو يتبناها حسب ما يسمح له علمه الموسوعي ومنهجه العقلاني بذلك ، وإذا كان الثراء اللغوي الذي كان يمتلكه المعري سبباً في علوّ مكانته العلمية بين علماء عصره فإنه السبب أيضاً في اختلاف الباحثين حول قيمة أفكاره .

" فبينما يغالي " فون كريمر " A.V. Kremer في تقديره ويعده مفكراً أصيلاً يرى فيه " روزن " Rosen [...] على العكس من ذلك لغويا لا مفكراً ، يعنيه التركيب البلاغي الفني أكثر من

الفكرة ، كما أن سعيه وراء اللعب بالألفاظ كان يمكن أن يقوده إلى مسالك للفكر بعيدة عنه "(١٨).

ويذهب بروكلمان إلى أن نيكلسون مصيب في عقد مقارنة بين المعرّي والشاعر المسرحي الإغريقي يوريبيديس ، فالاثنان فنانان عظيمان يعرفان كل تراث عصرهما من العلم ، غير أنهما ليسا مفكرين منهجيين .

غير أن المعري وبالرغم من كل ما قيل فيه يبدو في "الغفران" مفكراً مطلعاً على شتى المعارف الدنيوية ، ملماً بشتى ألوان الحياة الدينية وهو مع ذلك لم يقحم القضايا الفلسفية التي كانت مزدهرة في عصره والتي نمل منها في صبر وأناة وعزلة في موضوعات لا تحتمل هذه القضايا ، فالمسائل اللغوية التي طرحها المعري في " الغفران " كانت مسائل لغوية صرفة ، وتمت مناقشتها بطريقة علمية مأخوذة من طبيعة اللغة ذاتها ، لذا ، فإن القارىء لم يجد أثراً لعلم الكلام في مناقشة المعري للمسائل النحوية بالرغم من تسرب علم الكلام والفقه والفلسفة للدرس النحوي في الحقبة التي عاش فيها المعري ، وهذا يدل دلالة واضحة على المنهج العلمي الذي اتبعه المعري في تعرضه لمسائل اللغة والنحو في الغفران على عكس ما قاله بعض المستشرقين عن غياب المنهج عند المعري .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حواشي الدراسة

(*) أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي المتوفي سنة ٥٠٢هـ . صاحب (شرح الحماسة) و(تهذيب إصلاح المنطق) و(شرح المعلقات).

(**) رسالة ابن القارح ، تحقيق عا ئشة عبدالرحمن ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٢ .

(***) ينظر ، تآليف المعري ، في ملحق كتاب ؛ مع المعري اللغوي ، د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٤ .

(١) – شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ، دون تاريخ ، ص ٢٧٨.

(٢) – د. طه حسين ، مقدمة الطبعة الثانية لرسالة الغفران ، شرح وإيجاز كامل الكيلاني ، وردت عند د. أمجد الطرابلسي ، النقد واللغة في رسالة الغفران ، مطبعة الجامعة السورية ، ١٩٥١ ، ص ٥.

(٣) – التعريف ١٥ ، نقلاً عن (الأنساب) ، طبع ليدن ، الورقة ١١٠ ، وردت عند د. أمجد الطرابلسي ، النقد واللغة في رسالة الغفران ، ص ١٠ .

(٤) – التعريف ١٨ ، نقلاً عن (المنتظم في أخبار الأمم) – ينظر المرجع السابق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥) – التعريف ١٨٦ نقلاً عن (تاريخ أبي الفداء) – ينظر المرجع السابق .

(٦) – التعريف ٣١٢ و٣١٨ ، نقلاً عن (لسان الميزان) – ينظر المرجع السابق .

(٧) – د. إبراهيم السامرائي ، مع المعري اللغوي ، ص ، ١٣ .

(٨) – المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٩) – د . أمجد الطرابلسي ، النقد واللغة في رسالة الغفران ، ص ، ١٦٢ .

(١٠) – المرجع السابق ، ص ، ١٤٨ .

(١١) – أبو العلاء المعري ، رسالة الغفران ، تحقيق ، د. عائشة عبدالرحمن ، دار المعارف بمصر، دون تاريخ ، ص ٢٣٨ .

(١٢) – المصدر السابق ، ص ١٧٢ .

(١٣) – ورد هذا البيت عند سيبويه على الشكل التالي :

فليس بمعروف لنا أن نرُدَّها صِحاحاً ولا مستنكرٌ أن تُعقَرا

وأوّله على النحو التالي :

كأنه قال : ليس بمعروف لنا ردُّها صحاحاً ولا مستنكرٌ عقرها ، والعقر ليس للرد . وقد يجوز أن يجرَّ ويحمله على الرد [...] وإن شئت نصبت فقلت : ولا مستنكراً أن تعقّرا ولا قاصراً عنك مأمورها ، على قولك ، ليس زيدٌ ذاهبا ولا عمرو منطلقــاً ، [أو] ولا منطلقاً عمرو ... يُنظر ، الكتاب ، سيبويه ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون ، ج ١ ، عالم الكتب ، بيروت ، د.ت ، ص ٩٤ - ٩٥ .

(١٤) - د. محمد خير الحلواني . الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين وكتاب الإنصاف دار الأصمعي والقلم العربي ، حلب ، د.ت ، ص ٤٩ .

(١٥) - ذكر سيبويه هذا البيت على الشكل التالي :

أزمان قومــــي والجماعـــة كالذي　　　منــع الرّحـــالة أ ن تميل مميــــلا

كأن الشاعر قال : أزمان قومي والجماعة ، فحملوه على كان. ألها تقـــع في هـــذا الموضوع كثيراً ، ولا تنقض ما أرادوا من المعنى حين يحملون الكلام على ما يُرفـــع ، فكأنه إذا قال : أزمان قومي ، كان معناه : أزمان كانوا قومي والجماعة كالذي ، وما كان حضن وعمرو والجيادا . ولو لم يَقُل : أزمان كان قومي لكان معناه إذا قـــال : أزمان قومي ، أزمان كان قومي : لأنه أمر قد مضى ، ينظر ، الكتاب ، ص ، ٣٠٥ .

(١٦) - وردت عند صلاح الدين الزعبلاوي ، مع النحاة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٢ ، ص ، ٧٠ .

(١٧) - وردت عند د. أمجد الطرابلسي ، نقلاً عن الخزانـــــة ، ج ٣ ، ص. ص ٣٢٦ - ٣٢٨ .

(١٨) - كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٥ ، ترجمة . د. عبدالحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة د.ت ، ص ، ٣٧ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما أشد حاجتنا إلى نقد عروضي

«مقاربة» عروضية لكتاب بناء القصيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إدريس الكريوي

١ - تقديم نظري

إن النقد العربي - على خلاف الغربي - في أغلبه ينصب على الصورة الأدبية أو الشعرية أو أدبية النص أو شعريته دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن رصانة النص أو تماسكه إيقاعيا ، وحتى إن تصدى إلى الإيقاع فهو يلامس ملامسة خفيفة البنية الإيقاعية : موسيقى الأصوات في تماسكها وتكرارها ، وتمازج بعض الأصوات وانسجامها أو تنافرها ، والقافية المزدوجة أو المتداخلة أو المتراكبة ... وإن كان النقد البلاغي قديما قد عالج بعض القضايا في تعريفه للفصاحة والبلاغة حيث تطرق إلى التنافر المنبعث من صعوبة المخارج.

مثل :

" وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر "

غدائره مستشزرات إلى العلا ...

كما رفض بعض الكلمات التي يستعصي على المرء النطق بها سليمة وبسرعة ككلمة (الهع خع) وقد نبه ابن رشيق صاحب العمدة إلى بعض الظواهر " التي يمكن أن تذهب بأدبية النص مثل تقارب بعض الحروف من حيث المخارج أو تكرارها ..." [1] فقد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذكر بيتاً لابن بشر حدد فيه ذلك التداخل بين الحروف إلى حد التنافر، كتنافر الحاء والعين والسين والزاي في الشطر الثاني منه :

لم يضرها والحمد لله شيء　　　　وانثنت نحو عزف نفس ذهول

لكن النقد الحديث لم يلامس – كما أشرت – أوزان النصوص الشعرية وبحورها إلا قليلاً ، ولم يعر العروض اهتماماً إلا في تصنيفه لأوزان الخليل بعيداً عن النصوص ، إضافة إلى أن العروضيين أيضاً – وهم ينظرون للعروض أو ينقدون الكتب العروضية الأخرى أو يردون على بعض الأخطاء في الزحافات أو العلل لم ينطلقوا من النص كوحدة متكاملة . ولهذا التنكب دوره السلبي الذي قلص من قيمة العروض وعده كعلم آلة جاف لا يختلف عن القواعد النحوية التي تؤطر الفاعل أو المفعول به أو التمييز... في إطار ضيق يعتمد الأمثلة القديمة : ضرب عمرو زيداً. أو عن البلاغة كما ظهرت عند السكاكي والقزويني والفراء... قاعدية محضرة تؤطر درس التشبيه أو الاستعارة... كدرس منه توزع المؤشرات على الأمثلة والشواهد المجتزأة ونسوا أو تناسوا أن العروض يخدم النص إذا انطلق من النص فعلاً لا من الأمثلة المجتزأة – خاصة إذا كان النص مستمداً من المرجع الأصلي له (الديوان) . أو المجموعة المختارة أو من مصدر أصلي .

إن العروض يفيد في ضبط النص وتوثيقه ، ويساعد على توضيح الخطإ المطبعي أو التقني ورغم هذه الأهمية فقلما يعتمد منهاج البحث ، وخاصة في التحقيق إلا عفوياً ، فكيف له أن يكون منهجاً مستقلاً ؟ هذا السؤال هو الذي جعلني أتابع هذا الكتاب القيم باهتمام ، إضافة إلى صيحات وتعليقات الباحثين في العروض المجددين لسيره ؛ كالدكتور صفاء خلوصي في كتابه فن التقطيع

الشعري ، وبعض النقاد الأعلام الذين طبعوا البحث الجامعي والنقد العلمي والتحقيق بطابع المصداقية وأخص منهم الدكتور أمجد الطرابسي طيلة تدريسه بالمغرب والمحققين هارون ومحمود شاكر ...

إن رؤية بسيطة في بعض الكتب النقدية والتصنيفية وربما في بعض الدواوين الشعرية قديمها وحديثها وبعض المختارات ... تؤكد على ضرورة اعتماد المنهج العروضي / النقد العروضي كمنهج مستقل الذات يتابع القصائد والدواوين والأبيات الشعرية ويضبطها . فكيف يعقل أن تكون بعض الكتب منصبة على بناء القصيدة ولكن عندما تقرؤها تجدها لا تنقل الأبيات أو القصائد أو المقطوعات سليمة كما نظمها أصحابها ، حيث تجد إما بيتاً مدوراً وهو غير مدور أو العكس . أو تجد كلمة أو أكثر حذفت من جسد البيت أو الشطر دون أن يكلف الباحث نفسه عناء الرجوع إلى المرجع الأصلي فبالأحرى أن ينقب عنها عروضياً ، وقد تجد اضطراباً في تسلسل القصيدة نقلاً عن مرجع رديء ، فلا ينتبه إلى الإيطاء أو الاقواء أو الاكفاء ... ناهيك عن الأخطاء المطبعية .

وكما أشرت سابقاً قد يؤلف شاعر كتاباً عن الشعر العربي عامة أو عن شعر قطر عربي من الأقطار الأخرى التي ينتمي إليها وهو أعلم بالشعر عموديه وتفعيليه ... ويجمع الأبيات والقصائد كيفما اتفق . فهل تعاملنا مع هذا الشاعر هو نفس تعاملنا مع القارىء العادي ؟ وهل تعاملنا مع ناقد يصب غضبه على شعراء لسرقتهم معنى أو لضعف هذا المعنى في شعرهم وهو ينقل هذه الأبيات أو المقطوعات نقلاً اعتباطياً هو كتعاملنا مع قارىء عادي كذلك ؟

حتى لا أطيل سأحاول الحديث عن كتاب نقدي يبحث في (بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث) ،

للدكتور يوسف حسين بكار ، وهو عبارة عن رسالة جامعية أنجزها الباحث تحت إشراف الدكتور حسين نصار ، وقد سبق للباحث أن ألف مجموعة من الكتب القيمة بعضها تصنيفي تاريخي ، وبعضها الآخر تحقيقي (شعر ربيعة الرقي جمع وتحقيق ودراسة وزارة الثقافة والإعلام) بغداد ١٩٨٠ . شعر إسماعيل بن يسار النسائي : جمع تحقيق ودراسة ، بالإضافة إلى قصيدة الناشيء الأكبر في مدح النبي ونسبه . تحقيق ودراسة مجلة مجمع اللغة العربية الأردني العدد المزدوج (٤٣) كانون الثاني ١٩٧٩ .

ورغم أنني لم أطلع على هذه المؤلفات لأقف على الأخطاء العروضية والمطبعية فيها بل وجدتها في ذيل أطروحته الجامعية . ففي هذه الرسالة الجامعية ما يكفي من الأدلة .

يقع الكتاب في ٣٩٢ صفحة ويشتمل على أربعة فصول وخاتمة . وقد صدر بمدخل لدراسة القصيدة في النقد العربي القديم، معرفاً بها وجامعاً .. آراء المفضلين القصيدة على المقطوعة ، وواقفاً عند القصيدة الجاهلية والنقد القديم ، كما تطرق إلى علاقة الشاعر بالعروض في الفصل الأول ، ورأيه هنا يتأرجح بين مؤيد لإتقان العروض ليكون الشاعر شاعراً ومعاقض يرى أن العروض هرجة لا أقل ولا أكثر ، ولا يجعل من الشخص شاعراً إذا لم تكن له مؤهلات واستعدادات فطرية ... وتجد المؤلف أحياناً يجلّ القدامى ويؤيد نظرتهم النابذة لعلم العروض المجحفة له ، التي ترى أن لا دور له إطلاقاً في النظم . ويسير مع الدكتور مندور من المحدثين حيث ينفي أي دور للعروض في بعث ملكة شعرية رغم إنجازاته المتعددة في علم العروض وعلم الأصوات والموسيقى ؛ حيث كون مع مجموعة من الرواد في عصره : إبراهيم أنيس والنويهي إتجاهاً حديثاً في

موسيقى الشعر وتحديث العروض ، الشيء الذي حدا بنقاد آخرين بعدهما أن يسيروا على نهجها ويبحثوا في العروض ويطوروه ..
فجاءت جهود صفاء خلوصي وشكري عياد ونازك الملائكة وكمال أبو ديب .

فهل أثر مندور – عندما انتقد حسين المرصفي في " وسيلته " – على الأستاذ بكار ؟

" وأما ما أغفل الشيخ حسين ذكره بحق فهو تضييع الأديب الشاب وقته في دراسة دقائق العروض العويصة ، فمثل هذه الدراسات مهما عمقت قلما تخلق أديباً وإن كانت عظيمة النفع في النقد سواء أقام بها النقد الأدبي نفسه أم الناقد المحترف "[٢] وواضح أن مندور رغم ذلك يقر بأهمية العروض في النقد ويجعلها وكد الناقد.

ويبلغ الأسى والأسف بالناقد / المؤلف حده عندما يتحدث رفاعة الطهطاوي عن أهمية العروض التي تخالف نظر القدامى حيث يرى أن تعلم العروض أساس لقول الشعر كما يذهب مذهب ميخائيل نعيمة القائل بإساءة العروض إلى الشعر بدعوى سقوط القصيدة في الصنعة[٣] .

إن آراء المؤلف الرافضة لعلم العروض التي كان لها أثر كبير في مؤلفه وردت على لسان هؤلاء النقاد والمبدعين آنفاً على المستوى الإبداعي ، والكل يتفق معهم في أن العروض لا يُعدّ شاعراً بل – إن فعل – سيهيّء ناظماً أو نظاماً ، ولكن الناقد – مع ذلك – لا يستغني عن علم العروض ليضبط نصوصه ويحققها ويوثقها ؛ كما أن الشاعر يسعى جاداً – ليحقق الأدبية لنصوصه ولقارئه أيضاً – إلى الاهتداء بعلم العروض لأن القصيدة ليست

ملكه وحده بل شاركه فيها المتلقي وعلى الناقد أو المتلقي – نيابة عنه – أن يكشف متعة النص التي تتأسس على عناصر القصيدة من إيقاع منبثق عن الوزن والعروض ولغة وصور ... " وعليه يعتبر انفعال الجمهور حدثاً ناشئاً عن " متعة " النص المقروء أو المسموع من الشعر فهو إذاً انفعال وليد إحساس بتلك المتعة ، ولهذه المتعة أسرار وآثار .

أما الأسرار – ووظيفة الناقد كشفها – فتكمن في ذلك التناسب بين عناصر القصيدة الفنية وقيمه المعنوية مجتمعة ، ومتى تم هذا التناسب أو التآلف بين اللفظ والمعنى وجرس القصيدة أمكن للشاعر والقارىء على حد سواء أن يظفرا بشعر هو أشبه شيء بالنسيج المبدع "[٤].

ونظرة بسيطة في كتب السرقات الأدبية والموازنات والسجالات تجعلنا نقف على أهمية العروض في تفضيل بيت على بيت أو معنى على معنى أو توقفنا على بصمات السرقة . وستتأكد هذه الآثار والبصمات في عصرنا الحالي وقبله ، أي في عصر الإحياء حيث اتضح على أن بعض الشعراء كانوا يسرقون المعنى كله أو بعضه، وقد يسرقون اللفظ أيضا ولكن .. – نظرا لورود هذا البيت أو ذاك بكثرة على الألسنة – قد يحذف الراوي أو القارىء المتأخر حرفا أو عبارة أو قد يحرك سببا أو يسكن وتدا .. وقد يصبح الخطأ لتداوله في نظر المحدثين صوابا وإن لم يسرق ..

فمن يستطيع مثلا أن يقنع القارىء أو الباحث غير الملم بالعروض بان الأبيات الآتية خاطئة إذا قرئت على الطريقة التي تداولتها بها الألسنة خطأ . كقول النابغة :

كأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فأغلب الناس يجادلونك في كلمة (طلعت) بفتحات ثلاث وسكون على التاء ، إذ يقرؤونها بفتحتين على الطاء واللام وبسكون على العين ناسبين الطلوع إلى النعمان " الممدوح " لا إلى الشمس المشبه بها . والبيت على بحر الطويل ، وقد تأتي (طلعت) في كتب تاريخ الأدب مشكولة خطأ كذلك .

وفي قول أبي البقاء الرندي أيضاً :

هي الأمور كما شاهدتها دول من سره زمن ساءته أزمان

حيث تقرأ كلمة (شاهدتها) بفتح الدال وتكين التاء ناسبة المشاهدة إلى (دول) بمعنى اسم وشعوب . والأصح أنها بتسكين الدال وفتح التاء ، بنسبة المشاهدة إلى المخاطب / المتلقي وهاتان الحركتان البسيطتان قد تغيران الوزن إضافة إلى المعنى بالطبع .

والنموذج الثالث على سبيل المثال لا الحصر ، بيت لشوقي يتكرر كثيراً كلما ذكرت أهمية الصحافة والإعلام في عصرنا .

فكلمة الصحف في هذا البيت تقرأ قراءة عادية بعيدة عن موقعها الشعر حيث تضم الفاء باعتبارها جمعاً لصحيفة ، لا باعتبار الموقع الشعر والتفعيلي ، وليس التصحيح آتياً من إدخال البحر (المتقارب) في الاعتبار ولكن الإيقاع أيضاً يفترض أن تقرأ (الصحف) بتسكين الفاء. والأدهى من هذا أنه في كثير من الأحيان يضم فاء الصحف وهو روي القصيدة ، ويسكن ما عداه رغم أن القصيدة واحدة .

وهذا نموذج آخر لشوقي أيضاً على غرار شعره الحكمي :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

حيث يقرأ البيت في الغالب بدون واو الابتداء (إنما) مما يحدث اضطراباً في الإنشاد ...

ومن العيوب العروضية المؤثرة على التوثيق الصحيح إضافة حرف إلى بداية الكلمة الأولى في البيت أيضاً ، وأنت تستطيع أن تقف على ذلك بسهولة في بعض القراءات غير العالمية ، فالقارىء غير المتمرس قد يقرأ بيت امرىء القيس هكذا :

يا أيها الليل الطويل ألا انجل

بدل : ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

فبدل استهلاله بوتد مجموع (ألا) = (٠٠٥) يستهله بسبب خفيف (يا) = (– ٥). وهذه القراءة الاستبدالية غيرت الشطر الأول من البيت من بحر الطويل وهو الأصح إلى الكامل وهو الخطأ ، مع أن المعنى لم يتغير ، ولكن الإيقاع تغير تماماً ونظرة عادية في الشطرين تبين أن الشطر على الطويل اتسم بنوع من الخطابية والرصانة وثقل الإيقاع بينما جاء الشطر الآخر على الكامل راقصاً. وموقف إمرىء القيس في تلك اللحظة لا يدعو إلى الخفة ولا إلى الرقص . والنماذج كثيرة وتظهر في بعض المجلات والصحف وتسمع في كثير من النوادي واللقاءات ويستشهد بها في الخطب والمواقف ، وتظهر للأسف في كتابات أبنائنا التعبيرية والإنشائية نقلاً عن هذه المرجعيات غير المسؤولة .

ولكن إذا ظهرت عند هؤلاء فهي مبررة بوسيلة أو بأخرى أقلها الجهل بالإيقاع والعروض وأعدلها كونها جاءت متداولة . أما أن تصدر عن شاعر أفنى عمره في نظم الشعر أو عن ناقد يعالج القصيدة العربية ويتابعها ويرصدها في رصانتها وبنيتها التي يعتبر

العروض أحد أعمدة هذه البنية بل أحـق أعمدتهـا بالثبـات ، لأن الصراع بين القديم والحديث قد أسال مداداً كثيراً . والشعر العمودي والحر والتفعيلي قد فرق النقاد طرائق قددا – فلا مبرر له .

وهذا هو الجانب التطبيقي التتبعي في البحث ، وفيه سـأتتبع هفوات كتاب الدكتور يوسـف بكار (بنيـة القصيـدة في النقـد الشعري العربي القديم في ضوء النقد الحديـث). وللأمانـة العلميـة والتاريخ فليس هذا الكتاب الوحيد الذي تجلت فيه هـذه الهفـوات العروضية ، ولهما أيضاً (الأمانة والتاريخ) فـإن الكتـاب ليـس مستهدفاً بل هو واحد من الكتب الـت سـوف أجـرد هفواتهـا العروضية؛ ذلك لأهميتها وقيمتها العلميـة وضروريتـها للقـارىء والباحث في القصيدة العربية ؛ لأنني لا أريد لكتب من هذا الحجـم العلمي / الأدبي / النقدي أن تتضمن مثل هذه الشوائـب البسـيطة والخطيرة في نفس الآن ، حيث إنها تحتاج إلى مـدة زمنيـة بسـيطة لتجاوزها أو محقها تماماً بإعادة تصويبها ، وقد تحتاج إلى التفاتة بسيطة إلى هذا الفـن / العلم (العروض) لينضاب إلى المؤلف البديـع هـذا رونق آخر ما أحوجنا إليه، إنه الضبط العروضي .

٢ – المتابعة

ص : ٣٣ – وردت في البيت الأول لابن الرومـي الـذي يعرض فيه بالأخفش كلمة الأخفش منسـوبة إلى الشطـر الأول ، والأصح أنها يجب أن تنتمـي إلى الشطر الثاني ، وإن كان البيـت – مع ذلك – يجب أن يكون مدوراً فلا يلحق الشطـر الأول إلا (ال) التعريفية . والمقطوعة من المنسرح. والبيت جاء هكذا :

(قلت لمن قال : عرضت على الأخفـ ـفـش ما قلتـه فما حمـده)

وكذلك كلمة (فكالدفتر) يجب توزيعها على الشطرين معاً على أن لا تنسب إلى الشطر الأول وحده وهو مدور كذلك .

فإن يقل :

إني رويت ، كالدفتر جهلاً بكل ما أعتقد .

ص : ١٣٢ – جاء بيت أبي تمام الذي رويه الكاف على صيغة التدوير، والأصح أنه غير مدور . ومن هنا يجب أن تأتي كلمة (فقد) في نهاية الشطر الأول لا أن توزع (أخد عيك) على الشطرين:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خرقك

والبيت من المنسرح كذلك .

ص : ١٤١ ورد البيت الأول للمتنبي غير مدور ؛ والأصح أنه مدور كالبيت الذي يليه ، ولهذا يجب أن توزع كلمة (البر) على الشطرين أو أن توضع علامة (م) بين الشطرين وهو من الخفيف:

[قد بلغت الذي أردت من البر   ومن حق (ذا) الشريف عليكا]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص : ١٨٦ – من الأفضل أن تخفف همزة (اقواء) ولا تظهر في الكتابة كما لم تظهر في النطق ، في بيت جرير ؛ لأن ظهورها كتابة ونطقاً يغير من إيقاع الوافر ، خاصة تتالي همزتين:

فلا إقواء إذا مرس القوافي   بأفواه الرواة ولا سنادا

بحيث تكون فلا (إقوا) بدل إقواء . أو تبديل (فإذا) بـ (إذ).

ص : ١٨٦ – في نفس الصفحة جاءت في البيت الثاني لأبي الرقاع العاملي عبارة (إلى) والأصح (في) حيث يكون الصواب هو السبب الخفيف لا الوتد ، لأنه من الكامل ، واعتماد الوتد (إلى) أوقعنا في اضطراب إيقاعي بالإضافة إلى أن أغلب المراجع تتفق على السبب الخفيف (في) . فمن أين جاءت المؤلف عبارة (إلى) التي راكمت عدداً من الحركات :

نظـــر المثقـف (إلى) كعوب قناته حتى يقيـــم ثقافـــة منـــآدها

ص : ١٨٨ – يجب إرجاء تاء (عفرت) في البيـــت الثـاني لبشارة الخوري إلى الشطر الثاني بدل الأول ؛ لأن البيـــت مـــدور ، وليس العكس وهو من الخفيف ، مدور انظر هامش الصفحة .

لأتيت الإلـه زحفـاً وعفـــرت جبيـــني كي أســـتميل ...

ص : ١٨٩ – وفي قصيدة أبي العلاء بن سليمان وهي علـى مجزوء الوافر (أو الهـــزج) وقد بدا فيها التصنع جاء البيت الخـامس غير مدور والأصح عكس ذلك ، وجاءت في البيت الحادي عشـــر كلمة (الرئيس) بادية التكلف فهي يمكن أن تسهل همزها أو تكـــون كلمة أخرى غيرها ككلمة (الريش) مثلاً ، خاصة أن الشاعر كمـــا قال الباحث نقلاً عن سر الفصاحة " قد أضمر الزاي والنون وجـــاء بـــ(يو) وكان من حقه أن يقول لا يوزن " .

(والريش) – لا الرئيس – لا يوزن كذلك ، والقصيدة هجاء وإن قال فالرئيـــس لا يوزن قد يظن أنه لعطـــائه لا يقدر بـــوزن أو ثمن مع أن فعله (ستوق) أي درهم زائف مبهرج بالفضة .

ص : ٢٠٨ – البيت الثاني للمتنبي جاء مكســـوراً يحتـاج شطره الأول إلى وتد مجموع ومن السياق يظهر أن الوتد هو (همـــا) فيكون كالتالي :

[فإذا (هما) اجتمعا لنفس مرة] لأن الشاعر يتحـدث عـــن الرأي والشجاعة معاً . والبيت من الكامل .

ص : ٢١٠ – ويحتاج بيت آخر للمتنبي وهو في مدح علي ابن محمد بن يســـار التميمي إلى وتد مجموع كذلك وهو من الطويل، فبدل (وذا الجد – نلت أم لن انل – جد) يجب إضافة عبارة (فيـــه) ويكون الشطر الثاني (وذا الجد (فيه) – نلت أم لم انل – جد)[٥] .

ص : ٢٢٤ – وفي البيت الثـاني لأبي الشيـص الخزاعـي (الشطر الثاني من البيت الثاني رويه الضاد) ينقصه وتد مفروق كذلك وهو من الكامل :

ورجعن عنك وهن رواض

والأصل هنا ورد في عيار الشعر (ورجعن عنك وهن (عنـــه) رواض) .

ص : ٢٢٥ – جاءت في الشطر الثاني من البيت الثاني لعلي بن الجهم كلمة (داود) بواو واحدة والأصح أنها بواوين حفاظاً على إيقاع ضرب البسيط المقطوع (فعلن) .

(لولا اقتباس سنا من وجه داود) ⇐ الأصح داوود .

ص : ٢٢٧ – جاءت كلمة (ومقت) في البيت الأول لمسلم ابن الوليد مفتوحة القاف ومسكونة التـاء على صيغـــة الغائبـــة ، والأصح أنها بصيغة المتكلم (ومقت) بتسكين القاف وفتـــح التـــاء ، ولربما جاء تعقيب الباحث عقب البيتين يزكي ما قلناه فحسان كـــان يخاطب صاحبته فتركها في الحديث عن حرب الحارث بـــن هشـــام ، ومسلم ترك الحديث عن بخل صاحبته إلى الحديث عن بخل سعيد بـــن سلام . (انظر أبيات مسلم وأبيات حسان قبلها في ص : ٢٢٧ .

ص : ٢٤٦ – وجاءت كلمة (أقل) الأولى في الشطر الأول من البيت الرابع بدون شـــدة على اللام . والأصح أنهـــا بـــالشدة ، وهي من التقلل لا من القول . والجواب في الشطـــر الثـــاني (أقـــل) بالشدة ، فالشاعر يعتبر ظالماً ومجحفاً إذا قلل من مديحه للممـــدوح ؛ كما أنه يسخط إن أقل الممدوح عطاءه له . والتضاد على مســـتوى المادح والممدوح في نفس الإجراء أي التقليل لا القول : من طـــرف

الشاعر ؛ والتقليل من طرف الممدوح والمانع من إيراد المعنى الـــذي جاءت به في نظر الشاعر هو كون عروض البيت الرابع ستأتي علـــى (مفاعلن) لا متفاعلن ؛ وهذا مكروه في بحـــر الكـــامل – اجتمـــاع الأضمار والخبن معا .

وأعد ظلـما أن أقـــل مديـــحه عمدا وأسخـط إن أقـــل عطـاءه

ص : ٢٦٢ – من الأفضل أن تكون همزة (وأبسط) وصلية لا قطعية ، لأن بحر الخفيف لا يبدأ بالوتد بـــل بالســبب الخفيــف (وأبسط العذر في ارتخاص القوافي) .

ص : ٢٦٣ – اعتبر بيتا أبي القاسم التوزي الشرنجي غـــير مدورين ، والأصح أهما مدوران ، فيجب أن تكون كلمـــة (فيـــك) موزعة بين شطرين أو أن يعلن عن ذلـــك بوضـــع رمـــز (م) بـــين الشطرين، وهما كما يبدو من الخفيف . وقد جاءا هكذا .

ولـك العـــذر مثـــل قـــافيتي فيـك اتساعا فإنها كالفضـــاء
وتأمـــل ، فإنها الـــف المـــد هـــا مـــدة بغـــير انتهـــاء

فكلا الكلمتين (فيك) في البيت الأول و(المد) في الثاني يجب أن توزع على الشطرين .

ص : ٢٦٥ – أما قصيدة أبي القاسم الحسين بـــن الحســـن الواساني الدمشقي فقد جاء في اشطر الأول من بيتـــها الثـــالث (لي) مفتوحة الياء ، والأصح بدون حركة عليها ، والبيت مـــن الخفيـــف وإظهار الفتحة على الياء يصير (فاعلاتن) إلى (متفاعلن) .

جمعوا (لي) الجموع من خيـــل جيـــلا ن وفرانـــة إلى ديلمـــــان

ص : ٢٦٥ – وفي البيت الرابع من نفس القصيدة جـــاءت عبارة (من) غير مسبوقة بواو العطف والأصح بالعطف ((ومـــن) الروم والصقالب ..) لأن الواو سيتكرر والمعطوفات ستتعدد .

ص : ٢٦٥ – في البيت الخامس جاءت كلمة (البيلقان) غريبة رغم أنها صحيحة إيقاعياً بل هي أفضل إيقاعياً (فاعلاتن) ولكن البلقان أصح اصطلاحاً ، ولابأس أن تأتي التفعيلة (مفعولن) مثل ضرب البيت السابق قبله ، وأضرب الأبيات الأخرى بعده .

ص : ٢٦٥ – وفي البيت السابع من نفس القصيدة جاءت كلمة (معديها) بشدة واحدة على الدال ، وجاءت الياء مهملة من الشدة ، والأصح أنها بشدتين على الدال والياء معاً، إلا إذا اعتبرتا التفعيلة الأولى من الشطر الثاني مكفوفة (فاعلات) . لكن التام أصح وأفضل :

(والبوادي من الحجاز إلى نجـ ـد معديها مع القحطاني[٦])

ص : ٢٦٨ – يلاحظ اضطراب في أبيات ابن الرومي وهي من الخفيف، فالشطر الثاني من البيت الثاني جاءت فيه الواو قبل كلمة (الأحيان) مسببة اضطراباً عروضياً :

فتراه يجل في السمع حيناً وتراه يدق في (واو) الأحيان

أما البيت الرابع فيلاحظ فيه اضطراب واضح في شطره الثاني؛ إذ يحتاج إلى وتد مفروق ؛ وأرجح أن تكون كلمة (غير) هي المحذوفة .

ليس تخفي أنفاسها أنفاس (غير) مهضومة الحشى *خمصان *

ص : ٢٦٨ – أما في قصيدة له أيضاً في عتاب أبي القاسم الشطرنجي فقد جاءت في مطلعها كلمة (ربيع) محدثة اضطراباً عروضياً ، والأصح أنها (ربع) بدون ياء وهي أيضاً من الخفيف :

يا أخي أين (ربيع) ذاك اللقاء أين ما كان بيننا من صفاء

ص : ٢٦٨ – وفي نفس القصيدة (الهمزية) جاءت كلمة

(يلعب) موزعة بين الشطرين وهو فعلاً بيت مدور ، ولكن يجب أن يؤجل حرف العين إلى الشطر الثاني بدل انتمائه إلى الشطر الأول ، كما يجب إبراز الشدة على الياء أيضاً في كلمة (جديها) . والأصح هكذا :

أنت جديهـا وغـيرك من يلـ ـعب إن الرجـال غير النسـاء

ص : ٢٩٤ – ومن قصيدة إمرىء القيس اللامية جاء الشطر الأول من البيت الأول ناقصاً تفعيلة (فعولن) كاملة ، وبرجوعي إلى الديوان تأكد لي بأن الكلمة الناقصة هي (جوادا) = فعولن :

كأني لم أركـب جـواد اللـذة ولم أتبطـن كاعبـاً ذات خلخـالُ

ص : ٣٠١ – وفي بيت سليمان بن داود القضاعي جاءت كلمة (فبينما) خطأ ؛ والأصح (فبينا) بدون ميم . وقد تكرر في بداية الثاني كذلك ولكن هذه المرة صحيحة (فبينا) : [فبينا نعمة إذخال بؤس] . والاستعمال كثير في الشعر العربي انظر ميمية الحطيئة (فبينا هما عنت على البعد عانة) . والبيتان من قصيدة على الوافر .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص : ٣٢٠ – في بيت تأبط شراً أو ابن أخته حسب الاختلاف جاءت كلمة (الشعب) خطأ ؛ والأصح (بالشعب) بتقديم باء الجر .

إن الشـعب الذي دون سـلع لقتيـلاً دمـه ما يطـل

وأظن الخطأ مطبعياً محضاً ؛ لأنه سيأتي في الصفحة الموالية مصححاً ، ولكن سيظل الخطأ ماثلاً في كلمة (سلع) حيث جاء اللام ساكناً والأصح بالفتحة ، وهو من المديد.

ص : ٣٢١ – وفي نفس القصيدة جاء خطأ مطبعي في البيت الخامس (الأجل) بكسر اللام ، وهذا لا يمكن أن يقع فيه المؤلف؛ لأن الروي هو اللام المضمومة ؛ وقد جاءت مشكولة خطأ .

ص : ٣٢١ – ينقص في الشطر الثاني من البيت السادس سبب خفيف؛ الشيء الذي يفتح المجال .. لتأويلات عديدة :

بزني الدهر ، وكان غشوما   بأبي جاره ما (...) يذل

إلا إذا اعتبرنا (بأبي) مشددة الياء (بأبي) ولربما كانت هي الأصح فإذاك سيصبح البيت سليماً : (بأبي جاره ما يذل) = فاعلاتن فاعلن فاعلاتن .

ص : ٣٢١ – وجاءت في البيت العاشر من نفس القصيدة كلمة (رفل) بدون ياء والأصح ياء ؛ حفاظاً على إيقاع المديد لان (مفتعلن) في المديد مكروهة إن لم تكن ممنوعة . أما البيت الحادي عشر فقد جاءت فيه كلمتا (أري) و(شري) بشدتين ؛ والأصح بدونهما :

وله طعمان : أري وشري   فاعلاتن مفتعلن مفتعلاتن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا التقطيع لا يتضمنه المديد والأصح بدون شدة : فعلاتن فاعلن فاعلاتن .

ص : ٣٢٢ – جاءت في البيت الثاني عشر كلمة (اليماني) بتشديد الياء؛ والأصح بدونها .

ص : ٣٢٢ – جاءت في البيت الخامس عشر كلمة (فأدركنا) بهمزة القطع والأصح أنها بهمزة وصل وبتشديد الدال وفتحها بدل تسكينها .

فأدركنا النار منهم ولما   يج ملحيين إلا الأقل

في البيت الثالث والعشرين جاءت كلمة (سقينها) بتقديم الياء على النون والأصح عكس ذلك أي بتقديم النون على الياء (سقنيها)، وأظنه خطأ مطبعياً .

ص : ٣٢٣ – وردت في قصيدة الحطيئة (البيـــت العـــاشر عبارة (فبناهما) خطـــأ ، والأصح (فبيناهما) بالياء مثل الأمثلة السالفة في ص : ٣٠١ والنص من الطويل ، وأظن الخطأ مطبعياً كذلك ؛ لأن البناء لا محل له في البيت وكذلك صيغة التثنية .

ص : ٣٢٥ – جاء البيت الثالث لعمر بن أبي ربيعـــة غـــير مدور والأصح أنه مدور . وكلمة (أبكاك) في بداية الشطر الثاني يجب أن توزع بين الشطرين ، حيث يعتمد (الألـــف والبـــاء) في الشطـــر الأول، وباقي الكلمة في الشطر الثاني (من الخفيـــــف) ، فيجـــب أن يكتب هكذا :

(فِي بكاء ، فقلـــت :مـــاذا الذي أب كاك ؟ قـــت فتاهـــــا : ما فعلتـــا

ص : ٣٢٥ – في البيت الرابع من نفس القصيـــدة جـــاءت عبارة (اخترت) بهمزة وصل والأصح أنها بهمزة قطع لأنها استفهامية ؛ فيجب أن تقطع وتوضـــع علامة استفهام في آخر البيت. والملاحـــظ أن اعتماد الخطإ سيقلب الشطر الثاني إلى بحر المديد بدل الخفيف :

إذا رأتني اخترت ذلك أنتا

إذا رأتني / ترتذا / لكأنتا

فاعلاتن فاعلن فعلاتن – المديد

والأصح إذارأتني / أخترتنا / لكأنتا

فاعلاتن / مستفعلن / فعلاتن ⇐ الخفيف

ص : ٣٢٥ – أما البيت العاشر من نفس القصيدة فجاء غير مدور ؛ والاصح أنه مدور . وحرف الدال يجب أن يجزأ بين الشطرين أو يوضع الرمز المعبر عن التدوير (م) بين الشطرين .

ص : ٣٢٥ – جاء البيت الحادي عشر متضمناً خطأ في توزيع أحرف الكلمة (عاهدتني) على الشطرين ، إذ من الأحسن أن تنتمي الهاء والدال إلى الشطر الثاني لا إلى الشطر الأول؛ ويظل حرفا العين والألف فقط منتميين إلى الشطر الأول ، على الشكل التالي:

ولعمري ماذا بأول ما عا   هدتني ، يا ابن عم ثم غدرتا

ص : ٣٢٥ – في البيت الثاني عشر ، يحتاج الشطر الأول إلى سبب خفيف بين (أن) و(تنال) ؛ ولكن لن يكون غير حرف نفي (ما) أو (لا) وأن يوزع الدال من كلمة (الدهر) بين الشطرين :

[فحرام عليك أن (لا) تنال الدهر   منى غير الذي كنت نلتا]

ص : ٣٢٥ – اعتبر البيت الأول في هذه الصفحة وهو الشاعر ابن الرومي غير مدور ؛ والأصح أنه واضح التدوير . وتبعاً لذلك ستتوزع كلمة (سعيك) التي جاءت كاملة في الشطر الثاني بين الشطرين ويكون البيت كالتالي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا أخي هبك لم قب لي من سعـ   ـيك حظاً كسائر البخلاء

إضافة إلى ضرورة تحريك ياء كلمة (لي) .

ص : ٣٢٩ – في البيت الرابع من نفس القصيدة وزعت كلمة (سعيك) مرة أخرى بين الشطرين وهو صحيح ؛ لأن البيت أيضا مدور ، ولكن الياء يجب أن تنتمي إلى الشطر الثاني ؛ وتنفرد مع الكاف بالشطر الثاني .

ص : ٣٢٩ – في البيت الخامس من نفس القصيدة كذلك اعتبر البيت غير مدور ، والأصح عكس ذلك ؛ لأن كلمة (خيل) يجب توزيعها على الشطرين بحيث تكون ياؤها جامعة بين الشطرين .

ص : ٣٢٩ – البيت السادس من نفس المقطوعة كذلك يجب أن يعتبر مدوراً وتوزع كلمة (أرجوه) بين الشطرين ، وتؤجل هاء الكلمة إلى الشطر الثاني .

ص : ٣٢٩ – في البيت السابع اعتبر البيت غير مدور والأصح أنه مدور ، وعلى كلمة (الرقة) ألا تنتمي كلها إلى الشطر الثاني ؛ بل يجب أن توزع على الشطرين ، ويكون حرف القاف المشدد هو المشترك بين الشطرين ، وأن توضع علامة التدوير بين الشطرين ، على الشكل التالي:

يا أخـــي يا أخـا الدماثة والسر (م) قة والظـــرف والحجـا والدهـاء

ص : ٣٣٠ – في أول بيت من هذه الصفحة لعبت نقطة واحدة دوراً كبيراً في كسر الإيقاع العروضي . حيث جاء في البيت (بكتز) بالباء بدل الياء وهي الصحيحة . مع أن أي معترض يمكن أن يعترض إذا تضرع بزحاف (الكف) = فـاعلات . ولكن السليم يكون أفضل من الزحاف . والبيت قبله في نهاية ص ٣٢٩ جاء بالفعل المضارع (يشمر) فعليه أن يقاس عليه ، وهو من الخفيف :

دائبـاً بكنـز القناطير للـــوا رث والعُمـــر دائب في إنقضـــاء

ص : ٣٣٠ – وفي آخر بيت في هذه الصفحة جاءت كلمة (خلا) بدون همزة في آخرها ، والأصح بل الأفضل أن تكون ظاهرة حتى يتم الإيقاع والوزن العروضي . وحتى تساير الشطر الثاني من البيت السابق له :

[ويتعاطـــى عـــلاج داء عيـاء (م) على منـــزل خـــلاء قـواء]

ص : ٣٤٤ – يجب جزم فعل (يدرك) لأنه جواب شرط لـ (من كان) ، أما إبقاء الضمة على الكاف فسيحدث " نثرية " في البيت أعلاه وهو للا جرد الثقفي .

من كان ذا عضد يدرك ظلامته .

ص : ٣٤٧ – ووردت كلمة (قبحت) – الأولى – في بيت اعتبر من أهجى الأبيات في الإسلام – مشددة والأصح بدون تشديد مثلها مثل (قبحت) في بداية الشطر الثاني والشطر الأول قد نغماً على إيقاع الشطر الثاني وهو من الكامل ، فكيف تكون الشدة في الأول وتخلو من الثاني ؟

قبحت / مناظره / فحين / خبرته.

قبحت / مناظره / القبح / المخبر

ص : ٣٨٤ – وقع اضطراب في البيت الأول من بيتي مزاحم المقيلي ، وذلك في الشطر الأول يحتاج إلى وتد مجموع بين كلمتين (سرف) و(الهوى) . وهو من الطويل ، الشيء الذي فتح المجال لاجتهادات وتأويلات عديدة :

وددت على ما كان سرف الهوى وغر الأماني أن من شئت أفعل

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ص : ٣٥٥ – جاءت في البيت الخامس لحكيم بن عكرمة كلمة (وإذا) خطأ ؛ والأصح (وإذا) لأن البحر الذي نظم عليه هو المتقارب : [وإذا انا أغيد غض الشباب] .

وإذا أنا أغيد غض الشباب

فعول / فعول / فعولن / فعول

ص : ٣٥٦ – في البيت الرابع لحسان بن الغدير جاءت (أن) مشددة والأصح بدون شدة ، والبحر هو الكامل والأصح :

[فأجبتها (أن) من يعمر يعترف ما تزعمين وينسب عنه المنظر]

ص : ٣٥٩ – وجاءت كلمة الطيب في بيت الوراق موزعة

على الشطرين باعتبار البيت مدوراً ؛ والأصح أنها يجب أن يستقل بها الشطر الأول ، والبيت غير مدور أصلاً ، وكذلك كلمة المريض في البيت الثاني له كذلك . لهذا عليها أن تكتب على الشكل التالي :

وكم من مريض نعاه الطبيب	إلى نفسه وتولى كئيبا
فمات الطبيب وعاش المريض	فأضحى الناس ينعي الطبيبا

ص : ٣٦٠ – وردت في بيت الشاعر أحمد بن هشام وهو من الأبيات التي تشبه فيها ثلاثة أشياء : شعر المرأة وبياضها والشاعر نفسه :

فكأني وكأنها وكأنه	صبحان باتا تحت ليل مطبق

بحيث جاءت الكلمة الأولى (فكأني) بنون واحدة ؛ والأصح بنونين (فكأنني) حفاظاً على الوزن (بحر الكامل) = متفاعلن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاتمة

– وفي الأخيرة ؛ لا يسعني ؛ لا يسعني إلا أن أنوه بكتاب (بناء القصيدة) من زوايا عديدة ، أهمها ضبط مفهوم القصيدة ومعياريتها، ومواصفاتها ، وتحديد بعض الأغراض الشعرية ، والنهوض بها إيقاعياً فوق الأرجوزة والمقصورة .

وملاحظاتي حول الكتاب لا تعدو الفضول والإلتفاف حول كتاب ذي قيمة كبرى ، أضاف إلى الساحة النقدية الشيء الكثير .. لا يقل عن كتب نقدية تتبعية أخرى للقصيدة ككتاب حسين عطوان. وكتابات شوق ضيف وعبدالمنعم خفاجي والحوفي ... وليس عفوياً أو اعتباطياً أن يشرف علم من أعلام المعجم والنقد –

كحسين نصار على هذا العمل الجليل لولا قيمته الأدبية . وهو بالإضافة إلى منهجيته متبحر في علم العروض ؛ يكفيه فخراً إشرافه على عمل إيقاعي هام هو (فن التقطيع الشعري) لصفاء خلوصي .

إن وملاحظاتي العادية هذه انصبت على كتب أخرى وتحقيقات لدواوين شعراء مرموقين . وستنصب على جل الأعمال الأدبية الكبرى بهدف التخلص من هذه " الهفوات " ورد الاعتبار للنص الشعري ولصاحبه ؛ وإضفاء هالة التمام على المؤلف والمؤلف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ – مجلة الحياة الثقافية عدد ٥١ السنة ١٩٨٩ . مقال لحمادي المسعودي ص: ٢٧ .

٢ – النقد والنقاد المعاصرون ص : ١٨ نقلاً عن بناء القصيدة ليوسف بكار ص : ٦٢ .

٣ – نفسه ص : ٦٢ .

٤ – الحياة الثقافية عدد ٥٠ – السنة ١٩٨٨ مقال لشعبة بن بوبكر ص : ١٣ .

٥ – ديوان المتنبي ج٢ ص : ٩١ .

٦ – انظر ياقوت الحموي معجم الأدباء ج٩ ، ص : ٢٣٥ دار إحياء التراث / بيروت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراجع

١ – بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ؛ دار الأندلس . يوسف حسين بكار . الطبعة الثانية ١٩٨٢ .

٢ – الشعر والشعراء لابن قتيبة ، دار الثقافة بيروت لبنان الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .

٣ – ديوان المتنبي تحقيق الدكتور عزام – مصر ١٩٤٤ .

٤ – عيار الشعر لابن طباطبا ؛ تحقيق طه العاجري محمد سلام زغلول ، المكتبة التجارية ١٩٦٥ .

٥ – معجم الأدباء ياقوت الحموي دار إحياء التراث بيروت الجزء ٩ .

٦ – ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ؛ دار المعارف ؛ الطبعة الثالثة .

٧ – مجلة الحياة الثقافية ؛ عدد ٥٠ ؛ لسنة ١٩٨٨ .

٨ – مجلة الحياة الثقافية عدد ٥١ ، السنة ١٩٨٩ .

شهرزاد تحلّ في ابن منظور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علي الشدوي

ننظر إلى لسان العرب[1] على أنه " كتاب " يتناول معاني المفردات يشكل على أحدنا معنى مفردة ما ينصحه الآخر بالبحث عن معناها في " لسان العرب " .. بالفعل " لسان العرب " أكبر مدونة عربية وإن شئنا التدقيق قلنا من أكبر المدونات العربية[2] التي تحوي المفردات ومعانيها ، وجمال الدين محمد ابن مكرم عندما أخذ على عاتقه جمع هذا " الكتاب " كان يقصد من جمعه أن يكون واسعاً لا يشاركه كتاب آخر في فضله ، فجمع فيه ما تفرق ، وقرن فيه بين ما غرب وشرق (ص ٨) فأصبح "لسان العرب " أصلاً يعتمد عليه ، وما قام به فرعاً لا يعوَّل عليه .. بطبيعة الحال يبدو أنّ "العلاّمة " وقف عند فضيلة الجمع حتى عندما وشح كتابه بجليل الأخبار وجميل الآثار إضافة إلى ما فيه من آيات القرآن الكريم والكلام على معجزات الذكر الحكيم (ص ٨) لتكون هذه الإضافة بمثابة توشيح العقد في جيد الغانية ، فخرج " لسان العرب " جميلاً ومشهوراً الأمر الذي جعل البلغاء – كما يقول أحمد فارس – يغازلونه كما يغازل ندمان الصفا عيون المها (ص ٦) .. على كل حال قد يكون القارىء المطلع على مقدمة " لسان العرب " على علم بحكايته عندما يجد نفسه أمام حكاية يقوم سردها على الجمع والترتيب، ولسان العرب يمثل حكاية أخيرة من حكايات الإغراء

التي كانت تستولي على " ابن منظور " وهي حكاية جميلة من المستحسن سردها.

* * *

تبدأ الحكاية بطفل صغير يجلس في مجلس أبيه[٣].. كان المجلس عامراً بالفضلاء والأدباء والمؤلفين ، لكن أحدهم يستولي على ذهن الطفل عندما سمعه يذكر لأبيه كتاباً أفنى عمره في تصنيفه واستغرق منه دهره كله ، مضت الأيام وسرعان ما كَبُر الطفل وشوق كبير يحدوه لمطالعة ذلك الكتاب ، تُوفّي أبوه ، وتُوفّي بعده بمدة مؤلف الكتاب ، بقي الطفل الذي شبَّ كما بقي الكتاب أثراً من آثار العلاّمة " التيفاشي " الخالدة ، وبعد مشاغل ينشغل بها الشاب اجتمعا مرة ثانية ، الطفل الذي شبّ وأصبح كاتباً في ديوان الإنشاء و" فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولي الألباب " كتاب العلامة " شرف الدين أحمد بن يوسف التيفاشي ".. أقول اجتمعا في حكاية إغراء وافتتان طويلتين كانت خاتمتهما " لسان العرب ".. حكاية الإغراء – التي قلناها – تبدأ بهواية نضج بها الشاب .. هوايةٍ قال عنها " الصفدي " في أعيان العصر " لا أعرف في الأدب وغيره كتاباً بطوله إلاّ وقد اختصره ، وروّق عنقوده واعتصره "[٤].. هذه الهواية تحولت إلى عشق وغرام لا يمل " ابن منظور " من ممارستها حتى جعلت مؤلفاً كبيراً مثل " ابن حجر " يقول " كان مُغرماً باختصار كتب الأدب المطولة والتواريخ وكان لا يملُّ من ذلك "[٥]، وكانت خاتمة هذا الغرام خمسمائة مجلد مكتوبة بخطه[٦] من أشهرها مختصرات "الأغاني " و" زهر الآداب " و" يتيمة الدهر " وكتب أخرى تمتد إلى التاريخ وعلم الأدوية .

* * *

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحن – إذن – أمام تَجلٍّ لصدمة أولى ، صدمة طفولية تختزل التجارب الإنسانية إلى حدث يكون له تأثير قوي يشتغل في ذاكرة الطفل إلى الحد الذي يتحول فيه الحدث إلى محفز لا شعوري لـ "تأليف ما لا يؤلف " .. هذا " التأليف " يحتاج إلى خطوة أولى .. الخطوة الأولى هي التخلُّص من تجربة الرعب والخوف من هذه الكتب، الرعب والخوف هما (المحفّزان) للتلخيص .. ضخامة الكتب تمثل حالة " رُهاب " بينها وبين قارئها ومن ثم يصبح تقزيمها وتصغيرها حالة مفروضة حتى يستطيع أن يحتويها.. " ابن منظور " عندما يُلخِّص يعطِ الكتب هيئة أخرى حتى لا يخاف منها .. " ابن منظور " يَنْفُخ ذاته بمعارفها في الوقت الذي يسعى فيه إلى تقزيمها ، "ابن منظور" كالحرباء التي تنفخ نفسها لكي تُقزِّم الآخرين أمامها وتخوفهم .

* * *

من جهة أخرى " لسان العرب " نتاج حكاية تفنَّن " ابن منظور " في إيرادها ضمن المقدمة التي كتبها له ، فالطفل الذي شَبَّ ونضَج على هواية تلخيص الكتب شَبَّ – أيضاً – مفتوناً بمطالعة كتب اللغات والاطّلاع على تصانيفها وعلل تصاريفها (ص ٧) لكن هذه المرة نما معه موقف واضح ، موقف يتمثل في الحكم والتقدير والموازنة ، فما طالعه من كتب اللغات لا تغريه بالاختصار مثلما أغرته الكتب الأخرى لأنّ موقفه من مؤلفي الكتب اللغوية يتأرجح بين " مؤلف " يحسن الجمع لكنه لا يحسن الوضع وبين " مؤلف " آخر يحسن الوضع لكنه لا يُحسنُ الجمع.. وكلا الموقفين عبَّر عنهما تعبيراً صريحاً وواضحاً عندما قال " فلم يفد حسن الجمع مع إساءة الوضع ولا نفعت إجادة الوضع مع رداءة الجمع (ص ٧) .. لنلاحظ أننا – على الأقل ظاهرياً – أمام موقف يقوم على بنية

معبأة للتجاوز، وفق الظاهر موقف التلخيص لا يحتمل التجاوز، موقف التلخيص يحمل صدى الأول ومحاكاته ومن ثم فموقف التلخيص موقف تعليمي أكثر منه موقفاً " تأليفياً ".. فإن تلخص ما كتبه الآخر يعني – أولاً – إيمانك بجدوى ما كتبه، كما يعني – ثانياً – إيصاله أكبر قدر ممكن من الناس، وبإمكاننا إضافة – ثالثاً – تسهيل درسه وتحصيله بالتسليم الملخَّص بأهمية الملخَّص .. والسؤال الذي نود طرحه : أهذا هو – فعلاً – موقف الملخِّص والتخليص ؟

* * *

مبدئياً – فيما يخص موضوعنا – هناك إطار عام ينبغي أن ننظر للتلخيص ضمنه فعصر " ابن منظور " عصر ركام هائل من المعرفة وكانت المشكلة المطروحة عند المهتمين بالثقافة هي : كيفية التعامل والسيطرة (مع / على) هذه المعرفة المتراكمة وفيما يتصل بهذه الفكرة لا أخفيكم تفكيري في " الشرط الاقتصادي " على مستوى المكان ومستوى الذاكرة .. المستوى المكاني عندما تشغل هذه الكتب الضخمة حيزاً مكانياً كبيراً مع إمكانية الاستغناء عن ضخامتها بملخصات تمثل حلاً مقبولاً يستجيب لشرط الذاكرة .. المكان الذي لم يعد مشكلة الفضاء الخارجي ولكنه أصبح مشكلة الفضاء الداخلي (فضاء الذاكرة) .. أعتقدُ أن الشرط الاقتصادي على المستويين قد تبلور إلى سؤال جوهري هو : كيف يمكن استيعاب هذه المعرفة الهائلة ؟ هنا يكون الملخِّص واسطة بين القارىء وبين المعرفة .. هنا – أيضاً – يصبح التلخيص عملاً مريباً ففي العمق القار تبدو الرغبة في تلخيص كتاب ما رغبة في التجاوز إذ الكتاب هُوية لا تقبلُ الاختراق مادام يحمل توقيع كاتب آخر وكل

تعديل له (تلخيصاً / شرحاً / تفصيلاً) تجاوز ينطوي على إدانة بالجهل والقصور فالملخِّص إذ يتوسط بين الكاتب (صاحب المؤلَّف الملخَّص) وبين القارىء إنما يعتبر ذاته أعلم منهما معاً .. فالقارىء قاصر لأنه لا يستطيع أن يقرأ ويستوعب كل الكتاب والمؤلف (الكاتب) قاصر لأنه عجز عن أن يقدِّر المعرفة باللفظ الذي يناسبها، إنه اتهام بالثرثرة والهذر ، والملخِّصون إذ يقيمون بين (المؤلف) و(القارىء) – من حيث هم وسطاء – يزعمون إنقاذ المؤلَّف من تشوُّهات وانحرافات ولذلك لا يخلو عملهم من عنف مشروع لم تكن المؤسسة الثقافية – حينئذٍ – تجرُّمه أو تدينه.

* * *

من جهة أخرى (التلخيص / الجمع) ومن حيث هما ممارستان معرفيتان تنطبقان على متون – نمطان شائعان من نمط " الإنتاج" الثقافي في سياق الثقافة العربية خاصة في عصر " ابن منظور "، عصر ابن منظور عصر انحطاط في الفكر والثقافة – فالمبدعون نادرون وعندما لا يتبقى للمثقف إلاّ الجمع والتلخيص فإن الثقافة تبدو ثقافة اجترار وإعادة وتكرار من جهة وريبة واختراق مثقلتين بنية حسنة لم تتحقق من جهة أخرى وكلا الجهتين معلقتان بالجمع والتلخيص .. لنقف قليلاً عند هذه الفكرة .

* * *

التلخيص عملية جمع معكوسة إذ كل تلخيص يستند إلى إجراءين : أولهما جمع الأساسي – من مادة أصلية وفيرة – جمعاً لا يخلو من انتقاء وتصفية وإقصاء قد لا تحتكم في غالب الأحيان إلا إلى الأمزجة والحدوس ، وثانيهما : ضبط هذه المادة المجمَّعة المنتقاة وتنظيمها وإعطاؤها هيئة يراد لها أن تحاكي هيئة المادة الأصلية ،

من جهة ثانية الجمع عملية تلخيص معكوسة من حيث إن الجامع لا يستطيع تقديم كل ما جمعه ولذلك فهو يعمد إلى تلخيصه استناداً إلى حيل وطرائق أسلوبية وخطابية ، فلسان العرب يمكن إعادته إلى مصادره ومراجعه الأساسية التي استقى منها المادة الأصلية وهي ليست بالقليلة لذلك كان على ابن منظور كي ينجز اللسان أن يسلك مسارين متكاملين أولهما : جمع المادة الغزيرة والوفيرة ذات الأصول المتعددة ، وثانيهما : تلخيص هذه المادة المجموعة التي توهم طريقة تقديمها بأنها مفصلة ، فلو حاول ابن منظور أن يقدم في لسان العرب كل المادة الأصلية التي استند إليها لفاضت هذه المادة عن أجزاء مصنفه كلها .

* * *

" لسان العرب " طبقات من التلاخيص مجموعة إلى بعضها ومن شأن هذه الطبقات الملخصة أن تؤدي به إلى الموسوعية ، لسان العرب موسوعة تحوي النحو والصرف والشعر والأمثال والحكم والنوادر والأخبار والآيات والأحاديث ، لسان العرب معجم المعاجم ومن شأن هذه الصفة أن تكشف لنا عن النزعة التسلُّطية ، ابن منظور عندما بدأ حياته ملخِّصاً كان هاجسه الأساسي هو السؤال المتعلق بكيفية تأسيس سلطة المعرفة ، ابن منظور رغم إحساسه بشرط الخدمة – من الخادم – إلاّ أنه يؤمن أن المعرفة تنتج نوعاً من السلطة رآها في مجلس أبيه كما أحسها في نفسه وما كان عليه في الخطوة الأولى – التلخيص – إلاّ التموضع ضمن خط السابقين ، هذا التموضع يسمح له – أولاً – التأمل في كيفية ممارستهم السلطة ثم – ثانياً – تشويه تلك السلطة – التلخيص يتضمن قدراً من التشويه كما عرفنا سابقاً – قرار جمع لسان العرب وصول

إلى امتلاك المعرفة ومن ثم امتلاك الحقيقة .. الحقيقة عبارة عن صيغة من صيغ السلطة[٧]، تحول ابن منظور من " ملخص " إلى " جامع " لمتفرق العلماء تحول من الخوف والفزع الذي ينتاب (الخادم) إلى الاطمئنان والثقة الذي ينتاب " السيد "، ابن منظور سيد سلطوي، سلطة ابن منظور أعمته عن التنبه إلى وجهي العملة الواحدة (جمع / تلخيص) ، (الجمع والتلخيص) عملة رديئة ، العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة ، هنا يتناقص المبدعون إلى درجة الندرة ويبرز لسان العرب موسوعة مثلما يبرز ابن منظور علامة .

* * *

ما وراء الكلام الجميل والمبادىء المثالية والنزعات الخيرة التي يثيرها ابن منظور في مقدمة لسان العرب تظهر السلطة الموسوعية في اللسان مثلما كان ابن منظور علامة ، لسان العرب سلطة عندما يمثل شبكة أخطبوطية يشمل كل شيء فالنحو موجود في اللسان (نظام مراقبة الحديث وضبطه) ، الشعر - أيضا - موجود (النثر كلام والشعر نظام) .. الآيات والأحاديث ذاكرة ضابطة للسلوك والترصفات واللسان موشح بهما ، لسان العرب بحر للعلوم مثلما هي المعرفة - عند العرب - بحر والعالم حبر وعندما تختلط أصولهما -(بحر / حبر) - يتحول أحدهما إلى الآخر ، وفي كل منهما نشاطات تقوم على القمع والافتراس ، في البحر كائنات كثيرة منها ما هو (طبي) ومنها ما هو (فلكي) ومنها ما هو (أدبي) ، غير أن الصراع موجود أحدهم يأكل الآخر .. في المقابل (الحبر) الذي يجمع ويلخص ولا يشير إلا في النادر إلى أصوله ومصادره ، عراك مستمر يمارسه (الحبر) بـ (الحبر) في (البحر) وفي هذا العراك كل الطرق مشروعة من أجل تدمير الآخر ، من اجل إلغاء اسمه ، من أجل إلغاء توقيعه .

* * *

من مؤلف لسان العرب ؟ سؤال يمثل معولاً لهدم وحدة أصلية أرادها ابن منظور عندما قال " وصار هذا – لسان العرب – بمنزلة الأصل وأولئك – سنعرفهم فيما بعد – بمنزلة الفرع : ص ٨ "، لسان العرب كناية مستمرة لجمع شتات شيء ما لاسترداد حالة مفقودة ، لسان العرب مجموعة تلاخيص من أجل استرجاع حالة صفاء أصلية لكنها مفقودة ، فقد أصبح اللحن في الكلام لم يعد لحناً مردوداً وصار النطق بالعربية من المعايب معدوداً : ص ٨ "، هناك – إذن – شَوْب يعَكِّر الصفاء عندما بدأ الناس " في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية وتفاصحوا في غير اللغة العربية : ص ٨ "، امتزاج (لغتين / لغات) في المجتمع يمثل الشَّوْب والخلط والشوب ضد الصفاء[٨] ، الشوب يقلق ابن منظور ، والمجتمع يحتاج إلى وقاية من خطر يجب تجنُّبه ، ابن منظور بإمكانه القيام بعمل ما يعيد المجتمع إلى حالة الصفاء التي ينشدها " فجمعت هذا الكتاب في زمن أهله بغير لغته يفخرون ، وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون : ص ٨ ".. لنقف – قليلاً – عند هذا التشبيه .

* * *

أرسل الله نوحاً إلى قوم اشتغلوا بالملاهي عن طاعة الله ، ومكث فيهم ألف سنة إلاّ خمسين عاماً ومع ذلك " تمادوا في المعصية ، وعظمت في الأرض منهم الخطيئة وتطاول عليه وعليهم الشأن واشتد عليه منهم البلاء وانتظر النجل بعد النجل فلا يأتي قرن إلاّ كان أخبث من الذي قبله "[٩] ، في وضع مؤسف كهذا شكا نوح إلى ربه فعلهم ، وعندما بلغ السيل الزبى دعا عليهم[١٠] ، أمره الله بصنع الفلك ، كان قومه يسخرون منه ويقولون " يا نوح قد صرت نجاراً بعد النبوة "[١١] ، كان صنع السفينة محاولة شاقة ومؤلمة

لنوح لجمع شتات المؤمنين ، كما كانت محاولة أخيرة لإنجاز مجتمع مثالي من جديد .. السفينة من كل زوجين اثنين(١٢) ، الزوجان بداية لحياة جديدة ، وفيما يتصل بزوجي سفينة نوح يصبحان النواة الأولى لمجتمع صاف ينشغل بطاعة الله ، مجتمع صاف ينشده ويسعى إليه نوح ، فكرة ثابتة وراء هذه الأحداث مجتمعةً ، هذه الفكرة يمكن حكايتها على النحو التالي :

في يوم ما كان مجتمع مثالي ثم حلت الكارثة بمجتمع يتمادى في المعصية وتتعاظم معه الخطيئة ، ومنهم أشرار يستهزئون بالنبوة ويظهرون القول بالصائبة من أمثال " بيوراسب "(١٣)، فحل بذلك المجتمع الطوفانُ من أجل بناء مجتمع مثال خال مما يشوبه ، سفينة نوح هي الأداة كما أنها هي النواة الأولى . في المقابل نجد " لسان العرب " يمارس الدور الذي مارسته سفينة نوح من قبل ، لسان العرب محاولة شاقة ومؤلمة لا يتوانى ابن منظور عن إعلانها في المقدمة لجمع نثار الكلمات المتناثر التي كانت بداية المجتمع العربي الصافي من الدخيل والأعجمي ، لسان العرب محاولة لاسترجاع حالة الصفاء تلك ، الفكرة الرئيسة وراء عمل ابن منظور يمكن – أيضاً حكايتها على النحو التالي :

في يوم ما كان مجتمع صاف يتكلم العربية بزهو ويحافظ عليها فحلت به الكائنة ، المجتمع بدأ يتفاصح بلغة أخرى غير لغته ، هنا الحاجة ماسة إلى إعادة ذلك الصفاء ، لسان العرب هو الأداة مثلما كانت السفينة .

ابن منظور عندما صنع لسان العرب كان يتصور العالم مشرفاً على النهاية عندما يتحدث بتعصب ضد أجناس أخرى(١٤) اقتحمت لغته ، ابن منظور " نازي " وهو يتحدث عن حالة الصفاء التي

ينشدها ، عن الخطر المهدد للهُويّة الخالصة والصافية لذلك فهو يهاجم من يهتم بلغة الآخر ، ابن منظور يتناسى أن اللغة والصفاء لا يجتمعان، لابد لكل لغة من الاختراق من لغات أخرى مجاورة وفي حالة الصفاء التي ينشدها ابن منظور يوجد كم هائل في لسان العرب من لغات مختلفة ، في الوظيفة : سفينة نوح حققت الخلاص من كارثة متوقعة "الطوفان "، سفينة نوح إنقاذ للعالم من نهاية محتومة .. ابن منظور يزعم لكتابه الوظيفة نفسها ، باختصار شديد ابن منظور يريد أن يقول " لسان العرب سينقذ العنصر العربي ويحقق له الخلاص مثلما أنقذته سفينة نوح قبل ذلك ، بقي في هذه الفكرة أن نسأل ابن منظور عن حالة الصفاء اللغوي في عبارته " أصبح اللّحن في الكلام لم يعد لحناً مردوداً وصار النطق بالعربية من المعايب معدوداً: ص ٨ " ولنلاحظ الخلاص الذي ينشده ابن منظور !! ولنركز في المعرفة اللغوية التي يريدها !! عبارة ابن منظور مرتبكة . وفعله الذي تسامى به إلى منزلة فعل نوح لم يبلغ ذلك ، ابن منظور يريد أن يؤسطر فعله، ابن منظور يقول عن نفسه متنبي المعاجم اللغوية مثلما كان " أحمد بن الحسين " متنبي الشعر ، لا أدري هل أذكر بيتي المتنبي :

أنا تِرب الندى وربُّ القوافي	وسِمام العدا وغيظ الحسود
أنا في أمة تداركها الله	غريبٌ كصالح في ثمود[١٥]

* * *

كان الهدف من الملاحظات السابقة إبراز جانب مهم في الخلفية التي تدعم عمل ابن منظور وهي خلفية خفيَّة تفرض نفسها بقوة ، والآن نعود إلى سؤالنا : من مؤلف لسان العرب ؟ مبدئياً لم ينسب ابن منظور الكتاب إلى نفسه وإنما نسبه إلى آخرين سبقوه ، ابن منظور يتبرأ من الخلل والخطأ الواردين في الكتاب ، فعهدهما على

المصنِّف الأول ، فإن كان حمداً فلذلك المصنِّف الأول وإن كان قدحاً فعليه ، ابن منظور لم يفعل شيئاً وعمله مجرد نقل يؤكد على أمانته بصفة دائمة .. لنقرأ ما يقول " وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمت بها ولا وسيلة أتمسك بسببها سوى أنني جمعت فيه ما تفرق في تلك الكتب من العلوم ، وبسطت القول فيه ولم أشبع باليسير ، وطالب العلم منهوم ، فمَنْ وقف فيه على صواب أو زلل ، أو صحة أو خلل ، فعهدته على المصنف الأول ، وحمده وذمه لأصله الذي عليه المعوّل ، لأنني نقلت من كل أصل مضمونه ، ولم أبدل منه شيئاً فيقال ، فإنما إثمه على الذين يبدلونه ، بل أديت الأمانة في نقل الأصول بالفص ، وما تصرفت فيه بكلام غير ما فيها من النص، فليعْتد من ينقل عن كتابي هذا أنه ينقل عن هذه الأصول الخمسة[16]: ص ٨ ".

* * *

لماذا لم ينسب ابن منظور لسان العرب إلى نفسه ؟ مرة أخرى أتدرج في طرح الأسئلة ، تداعي الأسئلة وشجون الإجابة ، في كل ثقافة نصوص مجهولة المؤلف وعادة ما تكون هذه النصوص ذات أصول شفهية ، هذه النصوص تمتاز بأنها نصوص مترحلة من جيل إلى جيل ، ومن ثقافة إلى ثقافة ، الجيل والثقافة يضيفان إليها ، نحن – إذن – أمام طبقات من المعنى بحكم الترحل[17]، مفردات المعجم التي تشكله من النصوص المترحِّلة ، مفردات المعجم مجهولة القائل فنحن لا نعرف الإنسان الذي رأى حيواناً جميلاً ونص عليه بـ " المها " أو "الغزال"، المعجمي جامع للألفاظ لا مؤسّس لها وكل معجمي لاحق يغدو طفلاً على من قبله .

* * *

تحدثتُ – أعلاه – عن الظاهر فيما يخص المعجميين ، لا يكفي أن نقول إن ابن منظور طفل لمن سبقه ، المعجمي (الطفل) يترع نحو التدمير ، المعجمي اللاحق يحاول ابتلاع المعجمي السابق ، عناوين المعاجم التي وصلتنا تضيء هذا الجانب[١٨] " تاج اللغة وصحاح العربية "تهذيب اللغة " " المجمل في اللغة " " القاموس المحيط " " كتاب المحيط" " المحكم والمحيط الأعظم ".

* * *

من جهة ثانية يبدو " ابن منظور واعياً لمسألة تأليف " المعاجم في الثقافة العربية ، " تأليف " المعاجم في الثقافة العربية تحتاج إلى مؤهلات خاصة ، هناك شروط يتشدد الجميع في تطبيقها ، مثلاً : الأزهري جمع " تهذيب اللغة " معتمداً على السماع من العرب والرواية من الثقات ، وأخيراً يأتي النقل عن خطوط العلماء ، نقل الأزهري يأتي مشروطاً ويبدو متشدداً في التطبيق فلا ينقل عن خطوط العلماء إلاّ ما اتفق مع ما يعرف[١٩] ، في مقابل هذا يأتي " ابن منظور " ناقلاً عن خطوط العلماء ومفرغاً تماماً من المؤهلات الأهم، ابن منظور لم يشافه ولم يسمع ، كما أنه لم يرحل إلى البادية ولم ينقل عن العرب العرباء ، لنقرأ ماذا يقول : " وأنا مع ذلك لا أدعي فيه دعوى فأقول شافهت أو سمعت أو فعلت أو صنعت أو شددْت أو رحلت أو نقلت عن العرب العرباء أو حملت : ص ٨ "، ابن منظور يفرغ نفسه من المؤهلات الأساسية لكنه يثبتها بإعجاب فريد للأزهري وابن سيده ، فهما لم يتركا لقائل مقالاً ، إعجاب ابن منظور واضح عندما يقول " لعمري لقد جمعا فأوعيا ، وأتيا بالمقاصد ووفيا: ص ٨ " قد يقول قارىء ما : إضافة ابن منظور الكتاب لمن

سبقوه يهدف إلى تقديم الكتاب إلى القارىء المتعود على ذلك " المنهج " في التأليف ، ابن منظور يسلم لمن سبقوه ويمتدح مؤهلاتهم، القارىء – هنا – لن يجد أفضل من التسليم بأهمية اللسان ، أصول لسان العرب توافرت على المشافهة والرحلة كما توافرت على النقل عن العرب العرباء ، القارىء على حق عندما يتعلق الأمر بذاكرة اللسان ، لسان العرب مكون من مواد يصعب حصرها أو الإحاطة بمصادرها ، ابن منظور شحن الكتاب بنصوص ورثها وشارك في اختصار – تشويه – بعضها ، الأمر كما أعتقد يتعلق بشيء آخر ، دعونا نتقدم تجاهه .

* * *

لماذا اختار ابن منظور " لسان العرب " عنوانا لما جمعه ؟ مبدئيا لا يوجد في مقدمة لسان العرب تبرير لهذا الاسم ولا أعرف – على الأقل إلى لحظة هذه الكتابة – أحدا تطرق لهذا السؤال على الأقل فيما يخص الدلالة التي يريد تمريرها من خلال العنوان ، نحن نعرف مسألة أخرى تتصل باللسان الأصلي وقد تعرض لها لغويون سابقون خاصة عند التحدث عن " أبيات آدم " وابن منظور يقف عند هذه المسألة بتحقيقين هامين[٢٠] ، لكن يبدو أن التأمل الذي لمسنا طرفا منه أثناء تناولنا انصات ابن منظور لمن سبقوه قد أفضى إلى إنصات آخر ، ابن منظور أنصت إلى الحياة اليومية ، انصاته دفعه إلى ملاحظة حالة عدم الانسجام بحكم اللغات الدخيلة ، الصراع مع اللغات الدخيلة مشهد يومي يعيدنا إلى المشهد المفضل لدى ابن منظور " قوم نوح "، خطيئة قوم نوح انتهت بكارثة (الطوفان) ، ابن منظور لا يريد الكارثة ، لسان

العرب هو الخلاص ، من اللازم – هنا – العودة إلى لسان العرب نفسه لكي نقرأ البيانات التي يقدمها عن نفسه ، بصيغة أخرى : كيف يقدم لسان العرب ذاته إلى القارىء ؟

* * *

مادة " لسن "[٢١] مليئة بالوعود ومثقلة بالتفاؤل ، ف "جارحة الكلام "[٢٢] التي تفتتح الكلام الخاص باللسان تعني أن اللسان هو " الداء" في الوقت الذي يمكن أن يكون " الدواء "، "الدواء " من حيث إن اللسان أداة – معنى جارحة – للعودة إلى حالة الصفاء التي ينشدها ابن منظور ، حالة الصفاء تعني مجتمعاً تام الانسجام ، الانسجام يعني حالة طمأنينة تبعد الريبة النابعة من ازدواج اللسان وما يمكن أن يسببه من صراع وشقاق، في المقابل اللسان يمكن أن يكون "داء" – هناك صلة بين الجرح وجارحة – المجتمع الذي راقبه ابن منظور مجروح من لسان آخر، اللسان الجارح مقلِق واللسان المجروح قلق ، ولإزالة المقلق وطمأنة القلق يأتي لسان العرب، لسان العرب رسالة[٢٣] مثقلة بالتفاؤل في أن يكون مرجعاً في التقاضي[٢٤] يعيد الحق إلى نصابه، ومقالة[٢٥] نارية تُقرأ فتزيل الخَبث فيعود الحديد صافياً ونقياً[٢٦]، لسان العرب ناقة متلسِّنة[٢٧] دائمة اللبن، وحجر[٢٨] يسد الباب أمام كل ما يمكن أن يهدد الداخل أو يفسده ، لسان العرب يقدم نفسه إلى القارىء بوصفه سلطة عندما يكون مرجعاً ورسالة ومقالة وغذاء ودفاعاً، لسان العرب لا يقدم نفسه بوصفه سلطة آنية فقط وإنما يطمح إلى ثناء حسن[٢٩] باق إلى آخر الدهر فيمد سلطته مستقبلاً ، وبهذا يقدم نفسه إلى القارىء بوصفه سلطة في الماضي والحاضر والمستقبل.

* * *

ابن منظور " العلاّمة " يقدم نفسه للقارىء بوصفه سلطة ، لنقف قليلاً عند هذه الفكرة ، ابن منظور في لسان العرب يتناول الموضوع نفسه الذي تناوله " الأزهري " و" ابن سيده " و"الجوهري" و" ابن بري " و" ابن الأثير " لكنه يبدو مُصِراً على هدم سلطتهم عندما يمنع القارىء من الاحتكام إليهم، صحيح أنه – كما يقول – لم يجد أجمل من " تهذيب اللغة " ولا أكمل من " المحكم " ولا أجود من " النهاية في غريب الحديث " (ص ٨/٧) .. كما أنه لم يجد أحسن ترتيباً من " الصحاح " ولا مخرجاً للسقطات مثل ابن بري ، غير أن وراء هذا الثناء الجميل والعلاقة الحميمة توتراً خفياً تناولنا بعضه سابقاً ونضيف هنا صوتاً ظاهرا لابن منظور ، فالأزهري وابن سيده كادا أن يعربا فأعجما (ص ٧) والجوهري فيما كتبه " في جوّ اللغة كالذرّة وفي بحرها كالقطرة (ص ٧) " وتتوتّر العلاقة بوضوح مع ابن الأثير الذي " لم يضع الكلمات في محلها ولا راعى زائد حروفها من أصلها (ص ٨) " .. خطأ فاحش من معجمي لا يراعي الحرف الزائد والحرف الأصلي فكيف يكون سلطة يحتكم إليها القارىء ؟!

* * *

تلتمع نقاط مضيئة على الخلفية التي قدمناها – أعلاه – هذه النقاط يمكن أن تهدينا نحو العنوان الذي اقترحناه ، ابن منظور لم يبتكر لسان العرب منهجاً وتأليفاً ، فعمله لم يكن كعمل الخليل بن أحمد الذي " ابتكر "[٣٠] معجم " العين " إذ رتب مواده اللغوية وفق مخارج الحروف .. كما أن عمله لم يكن كعمل " الجوهري " عندما "ابتكر"[٣١] ترتيباً جديداً يقوم على جعل آخر حرف من المفردة باباً ومقسماً كل باب إلى فصول وفقاً للحرف الأول من الكلمة ، ابن

منظور – أيضاً – لم يكن عمله كعمل " ابن الأثير " الذي رتَّب مواد معجمه على حروف الهجاء[٣٢]، من جهة ثانية ابن منظور لم يجمع مواد لسان العرب من طريق الرواية ، فهو – كما اعترف – لم يشافه ولم يسمع كما أنه لم يشد الرحال .. ابن منظور لم يسافر ولم يتغرب من أجل جمع مواد لسان العرب ، كل ما فعله الجمع من الكتب طامعاً أن يكون جمعه حلاً لعقدة الألفاظ ، ابن منظور قبل كل شيء شخص قرأ كثيراً[٣٣] ولا يمكن أن يتقلص ما قرأه إلى دور هامشي[٣٤]، هنا تبرز الكتبُ أساتذةً عظاماً لابن منظور ، يمكننا أن نحدس أنهم تجاوزوا ألفاً ولكننا سنؤكد على ستة عشر[٣٥]، الكتب هي المصدر الرئيس ، وابن منظور عندما يشتغل عليها فإنها تمثل ذاكرة لسان العرب ، ابن منظور – من هذه الناحية – راوٍ بذاكرة مكتوبة ومسلَّحة بأمانة نميل إليها بثقة ، غير أننا لا ينبغي أن نركز في كون ابن منظور راوياً ، ابن منظور جمع بين إجراءين ثقافيين مختلفين الرواية والكتابة ، الرواية تحددها شروط ثقافية شفهية[٣٦]، لا رواية مع الكتابة .. ابن منظور بذاكرته المكتوبة[٣٧] لا ينتج رواية وإنما ينتج قراءة ونسخاً ، بإمكاننا – إذن – أن نعدل ما قلناه ، ابن منظور ناسخ للذاكرة .

إذا كنا ألححنا – قليلاً على النقاط المستخلصة فإن ذلك من أجل السؤالين التاليين : هل نجد ناقلاً يشبه ابن منظور ؟ ومن ثَمَّ : هل نجد " كتاباً " يشبه لسان العرب ؟ عن هذين السؤالين سنحاول البحث عن بداية للإجابة ، ويبدو الصبر مهماً للقارىء حتى نصل إليها .

* * *

لسان العرب من " الكتب " التي تصاحب الإنسان معظم فترات حياته ، يقرؤه متعلما كما يقرؤه باحثا ، أحيانا أخرى يقرؤه مستمتعا[٣٨] ، وفي كل هذه القراءات يجد بغيته ، فهو كتاب " لغة ونحو وصرف وفقه وأدب وشرح للحديث الشريف وتفسير للقرآن الكريم : ص ٦ " حتى كاتب مقدمة الطبعة الأولى يصر على أن الله قد أودع فيه سرا[٣٩] ، ومن ثم لا يخفي فرحته عندما يكون مطبوعا ومنشورا بين الناس " بعد أن كان دهرا طويلا كالكنز المدفون والدر المكنون: ص ٦ "، الكنوز المدفونة ينشأ حولها صراع تملك[٤٠] ، وربما أن لسان العرب كنز فسينشأ حوله صراع . لنقف قليلا عند هذه الفكرة .

* * *

ابن منظور يزعم أنه صاحب الكنز الأصلي الذي أودعه لسان العرب فبفضله صار أصلا حتى أنه يصرح بزهو " فجاء بحمد الله وفق البغية ، وفوق المنية ، بديع الاتقان ، صحيح الأركان ، سليما من لفظة لو كان ، حللت بوضعه ذروة الحفاظ وحللت بجمعه عقدة الألفاظ : ص ٨ ". صراع التملك ينفجر عندما يزعم "الجوهري " و" الأزهري " و" ابن سيده " و" ابن الأثير " و" ابن بري " أن كل واحد منهم صاحب الكنز فكل واحد منهم أودع فيه ما جلبه بعد أسر في بادية[٤١] أو سماع من أعراب نائين ولا يعدم هؤلاء الخمسة من شهود يثبتون حقهم[٤٢] ، نحن – أيضا – القراء نزعم أننا وحدنا الذين اكتشفنا الكنز الموجود فيه فمع كل لفظة غريبة نسمعها نعيد أنفسنا إلى لسان العرب لاكتشاف الكنز الموجود فيه ، من جهة أخرى لسان العرب " الكتاب " العربي الأكثر شهرة بين المتعلمين والباحثين وحتى بين الشباب[٤٣] ، فإذا طلبت من شخص ما أن

يدلك على أكبر معجم يمكن الحصول على كنوزه ؛ فسيقول " لسان العرب". أعتقد أنه آن الأوان للإجابة عن السؤالين ، ابن منظور يشبه شهرزاد ، ولسان العرب يشبه ألف ليلة وليلة ، لنؤخر الكلام عن المشابهة الثانية وللقارىء أن يسأل كيف جازت لي المشابهة بين جامع يقرؤه " النخبة " وبين جامع يقرؤه " العامة"[٤٤]؟ كيفما كان الحال ردة فعل القارىء تستوقفني هذه المشابهة .

* * *

شهرزاد لم تبتكر حكايات ألف ليلة وليلة وإنما قامت بدور الناقل فقط[٤٥].. شهرزاد لم تجمع حكاياها عن طريق الرواية الشفهية بل جمعتها من الكتب ومن ثم فأساتذها الكتب[٤٦] البالغ (عددهم) ألف أستاذ ، شهرزاد استمدت حكاياها من الذاكرة المكتوبة ونهلت من هذه الذاكرة مادة العبرة التي قدمتها لشهريار ليلة بعد ليلة[٤٧]، شهرزاد بدأت حياها قارئة نهمة فقد " قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين (؟) حتى قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السابقة والملوك الخالية والشعراء "[٤٨]، بعد هذه القراءة انتهت ناقلة يستمع إليها شهريار كما انتهت مروية يتناقل الناس حكايتها وحكاياها ، في المقابل نجد "ابن منظور " ابتدأ حياته ملخصاً"[٤٩] وقبل أن يخرج من حياته (يموت) خرج عنه بصره (عمي) فعاش عمراً لا يقرأ ولا يكتب ولكن يسمع ويُسْمع منه "[٥٠]، أليس الأمر شبيهاً بشهرزاد التي انتهت مسموعة ؟

* * *

يبدو لي أن الأمر يتعدّى تشابه "شهرزاد " و" ابن منظور "

إلى تشابه " ألف ليلة وليلة " و" لسان العرب "، – لتقفْ – أولاً – عند ألف ليلة وبالتحديد مع أحد القلائل الذين عكفوا على دراستها عندما يقول " الليالي لا تقرأ من أولها إلى آخرها ، عموماً لا نعرف سوى بعض حكايات الكتاب ونعد أنفسنا بقراءة الأخريات .. لن ننتهي أبداً من قراءة الليالي ، قد نقول الشيء نفسه عن المؤلفات الكبرى في الأدب العالمي ، دون كيخوتي ، الإلياذة، الفردوس المفقود ، لا نقرأ هذه الروائع إنما نعيد قراءتها لَمّا تكون بين أيدينا ، نادراً ما نقرؤها من البداية إلى النهاية ، نقرأ هذا الفصل وذلك المقطع لا بإحساس الاكتشاف والتجربة الأولى ، بل بإحساس من يعيد ربط صلة ، ويجدد علاقة انقطعت مرات في الماضي"[٥١] .. في المقابل نجد لسان العرب مشابه ، نحن نعرف بعض مواده اللغوية ونعد أنفسنا بقراءة المواد اللغوية الأخرى ، أحياناً نعيد قراءة بعض المواد اللغوية ، لكن نادراً ما قرأه أحد من البداية إلى النهاية، لسان العرب مثله مثل "ألف ليلة وليلة " من الكتب التي أثرت في الحضارة الإنسانية ، لسان العرب مثله مثل " الكوميديا الإلهية " و" الإلياذة " و" الفردوس المفقود "[٥٢]

* * *

ليسمح لي القارىء بالاستمرار في المماثلة ، جرت العادة في المعاجم اللغوية أن تضم أكبر قدر ممكن من المواد اللغوية ، لكنها لم تعتد – ضمن مادة لغوية – أن يسرد جامع المعجم نسبه ، ابن منظور فعل ما لم يفعله أحد من المعجميين ، فعندما وصل إلى المادة اللغوية "جرب "[٥٣] وبالتحديد إلى " جربة "[٥٤] عرفها ثم استطرد ذاكراً نسبه عائداً به إلى جده الأعلى " رويفع بن ثابت " ومدّه إلى " شيث بن آدم "، حكاية أنساب مؤلفي المعاجم اللغوية لا تتوافر

عليها معاجمهم ، ابن منظور يخرق هذا ويحكي نسبه وينسى إيراد الحديث الذي رواه جده[٥٥]، ابن منظور مثل شهرزاد " فحسب بورخيس حدث في الليلة الثانية بعد الستمائة ، في هذه الليلة يستمع الملك شهريار إلى الملكة شهرزاد وهي تروي حكايته ، يستمع إلى الحكاية البدئية التي تضم سائر الحكايات "[٥٦]، حكاية شهريار البدئية هي الطريق الموصل إلى حكايات شهرزاد ، بورخيس يعيد هذا الأمر إلى أخطاء أحد النساخ " وهو أمر وارد في كتاب مافتىء يغتني ويتعدل ويكتمل عبر العصور ، كتاب – أساساً – غير مكتمل ، لا منتهي ، ولا يلغي أية إمكانية أخرى "[٥٧] في المقابل " لسان العرب" – أيضاً – كتاب لا نهائي ، يمكن إغناؤه بالمواد اللغوية الجديدة ، لسان العرب يحتاج إلى جرأة لُيضاف إليه فهو – أساساً – كتاب غير مكتمل مثلما المعاجم لا يمكن أن تكون مكتملة[٥٨]. مخطوطات لسان العرب متعددة مثلها مثل مخطوطات ألف ليلة وليلة مثلاً ذكر صاحب "كشف الظنون " أن الكتاب يقع في ستة مجلدات، الأبياري يشير إلى أن المخطوط سبعة وعشرين جزءاً ، وحين طبع خرج في عشرين جزءاً بعد أن ضُمَّت نسخة " راغب باشا" إلى النسخة الموقوفة في وقف " السلطان الأشرف"[٥٩] تعدد المخطوطات يتضمن تعدد النسَّاخ هنا ألا يمكن أن يكون إثبات نسَب ابن المنظور – في مادة جرب – فعلاً من أفعال بعض النساخ ؟ مجرد سؤال لا أملك إجابته وأتركها للباحثين ، فقط أقول: إن هناك أموراً يقينية تأتي بعد شك .

* * *

من الممكن أن تنتهي المشابهة عند هذا الحد ، لكن لم أشر بما فيه الكفاية إلى فكرة من المفيد التوقف عندها وفحصها ، لنقُلْ –

أولاً – لكي تكتمل المشابهة بين " لسان العرب " وبين " ألف ليلة وليلة" أن يتضمن لسان العرب مجموعة من الحكايات ، لنقل – ثانياً" الحكاية كتز والتأويل فعل اكتشاف كتز ومثلما لا يكتمل الكتز المدفون ولا يكتسب هويته إلاّ بالعثور عليه كذلك لا تكتمل الحكاية إلاّ بالتأويل "[٦٠]، الباحثون يمارسون التأويل مع حكايات ألف ليلة وليلة[٦١]، في المقابل وعلى لِسَان أحمد فارس، لسان العرب " كالكتز المدفون : ص ٦ " ولكي يكتمل هذا الكتز ويظهر ويكتسب هويته تحتاج مواده اللغوية إلى الاكتشاف – بالتأكيد لا أستطيع كشف الكتز الموجود خلف جميع مواد لسان العرب اللغوية مثلما لا يمكن اكتشاف الكتز الموجود خلف حكايات ألف ليلة وليلة .. لكن سأحاول ولو على سبيل المثال خلف مفردة لغوية واحدة[٦٢].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبدو لي أن ابن منظور عندما يضع مفردة ما – لكي " يحدد " معناها – فإنه يحكي حكاية وراء ذلك المعنى ، من حق القارىء أن يقول : إن هذا لا يتعدى مستوى الإحساس ، ومن جانبي أقول : هناك العديد من المواد اللغوية تؤيد ما أذهب إليه ؛ لكن الأمر يحتاج إلى توطئة تخص المباني الصرفية ، ابن منظور لا يملك – أدق لا يخبرنا – سبباً واضحاً وكافياً للإنصراف عن رأس المبنى الصرفي مادام القارىء يعرف تلك الرؤوس المشهورة[٦٣]، فهي – أساساً – وضعت من أجله إذ عند الإنصراف سيكون الأمر خطيراً، القارىء لا يعرف رؤوساً غيرها وعندما (ينحرف – يتجاهل) (عنها/ ها) فإنّ القارىء تلتبس عليه الأمور ، وراء الانحراف والتجاهل خدعة يجهلها القارىء وتظل خافية عليه ما لم يحاول التدقيق

والتحايل للإعلان عَنْ تلك الخدعة ، حسناً سنتحايل لنعلن عن الخدعة وراء المادة اللغوية (بدا) ، يقول ابن منظور " بدا القوم بدواً أي خرجوا إلى باديتهم مِثْل قتل قتلاً "[٦٤]، ولتبديد قلق القارىء سأرجوه أن يتدرج معي ..

* * *

في علم الصرف هناك باب اسمه " أبنية الفعل الثلاثي المجرد"[٦٥]، يتضمن راساً للمبنى الصرفي الذي تنتمي إليه المادة اللغوية مثلاً "جلس تنتمي إلى ضرب " وهكذا " نلجأ إلى قياس كلمة على كلمة أخرى أشهر منها في الاستعمال فنجعل الكلمة الشهيرة (؟) كالميزان الصرفي للكلمة المشروحة "[٦٦] وفق هذا " بدا تنتمي إلى نصر " مثلاً " بدا القوم بدواً أي خرجوا إلى باديتهم مثل نصر نصراً " فكلمة "نصر " هي رأس المبنى الصرفي " فعل – يفعُلُ "[٦٧] الذي تنتمي إليه بدا، إذن " : لماذا انحرف ابن منظور عن " نصر " إلى "قتل"؟ علماً أن هناك كلمات أشهر من " قتل " وتصنف مع (بدا) في (المعتل الناقص)[٦٨] كـ " غزا – يغزو "[٦٩]؟

* * *

في الحقيقة لا يبدي ابن منظور تعاطفاً مع البدو حتى يجعلنا نحسن الظن ، ابن منظور الحضري المولد والنشأة[٧٠] يصف الأحاديث في جفاء من نزل البادية ، البدو عند ابن منظور جافون مرة ، وجاهلون بأحكام الشرع مرة أخرى ، ومبتعدون عن ضبط الشهادة مرة ثالثة[٧١] ويقدم لذلك مبررات ينسبها لـ " ابن الأثير " بل يعطيها بعداً أعمق عندما ينسب بعضها لـ " مالك "[٧٢]، أحياناً أخرى عند ذكر بعض الأحاديث يعيد القارىء إلى المادة اللغوية " حضَر " وحجته في ذلك أن الأمر مستوفى هناك[٧٣]، مثلاً : عندما

وصل إلى الحديث " لا يبيع حاضر لباد " أعادنا إلى " حضر "[٧٤] وعندما يعود القارىء سرعان ما يعود إلى بدا محتنقاً ، فالأمر لم يتغير ، والتعصُّب واضح ، لنقرأ " جاء عن ابن عباس أنه سئل لا يبيع حاضر لباد قال : لا يكون سمساراً له "[٧٥] هل الأمر يتعلق بطبقيَّة ما ؟ على كل حال يبدو الأمر كذلك حتى لو حاول ابن منظور شرح وجهة النظر ، ووجهة النظر التي يقدمها تصب في صالح الحضر عندما يبدو ابن منظور حريصاً على مستوى معيشتهم إذا تعلق الأمر بعموم الحاجة كالاقوات ، مأزق ابن منظور جاء من كونه لم يكن بدوياً ، وثقافته اللغوية لم تُستمد مباشرة من البادية ، ثقافته جاءت من الكتب ، الكتابة حضرية ، ولسان العرب كتاب حضري توفرت مادته اللغوية في الحاضرة ، ألف ليلة وليلة – أيضاً – كتاب حضري بفضل ثقافة الكتب[٧٦] وبفضل مدينته الأولى خراسان ومدن أخرى (البصرة ، بغداد، الأسكندرية ، دمشق وغيرها)[٧٧] "المدينة – الوطن – صيغة واضحة في حكايات ألف ليلة وليلة بما يجعل مدينة هذه الحكايات تتماس وتتداخل مع مفهوم (المدينة – الدولة) بمعناها التاريخي القديم[٧٨] " والسؤال : هل تخبيء شهرزاد موقفاً من البدو مثلما فعل ابن منظور ؟

* * *

يمكن أن نقول دون أن نحمل موقف شهرزاد أكثر مما يحتمل أن موقفها من البدو واضح إلى الحد الذي يمكن اعتبار موقفها تعليقاً على المادة اللغوية " بدا " فعندما يتعلق الأمر بسلوك البدوي فهو "قاطع الطريق ، وخائن الرفيق "[٧٩] ولا يرجى من ورائه الخير لأنه جلْف: جـ١/٣٠٧ " "يابس الرأس : جـ١/٣٠٧ "، من جهة أخرى تبدو فراسة الحضري متحققة فعندما تكلم بدوي أمام تاجر عَرف على وجه السرعة أنه " قليل العقل : جـ١/٣٠٧ "

" مجنون لا يعرف قيمة ما يملك : جـ١/٣٠٨ "، البدوي خائن لا يؤمن جانبه حتى لو حلف أغلظ الأيمان ، فالبدوي " حماد الفزاري " حلف لشاب حضري ألفاً وخمسمائة يمين بألاّ يخونه وأن يكون معيناً له، ورغم العدد الضخم من الأيمان غدر البدوي وخان فعندما استغرق الشاب الحضري في النوم جذب البدوي السيف وضربه ضربة فصلت رأسه عن جثته : جـ٢/٣٥ "، أحياناً : أولى الوصايا التي تقال للمسافر : احذر من البدو ، ففي حكاية " علاء الدين أبو الشامات "؛ يصمم علاء الدين على السفر ، فأوصاه أبوه بالحذر من بدوي قاطع للطريق يقال له "عجلان : جـ٢/٢٥٠ "، شهرزاد يتضح موقفها من البدو عندما لا تشفع الحكاية لبدوي مثلما تشفع الحكاية لكل شخصيات ألف ليلة وليلة من القتل ، شهرزاد بالغتْ في الحط من قيمة البدوي ، فما أسوأ أن يعرف البدوي أن خاتمته ستكون بيد امرأة ، أعتقد أنها حكاية جديرة بالسرد بعد التوقف عند فكرة مهمة للغاية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

" وظيفة السرد هي إعادة التوازن لعلاقة مختلة "[٨٠] ، لا نعني بذلك اختزال وظائف السرد إلى هذه وإنما نود الإشارة إلى أن السرد في ألف ليلة وليلة وسيلة للخروج من ورطة وموقف صعب، العادة " هناك قوي وهناك ضعيف ولا يجد هذا الأخير خلاصه إلاّ بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين "[٨١] بعد انتهائه (الضعيف) يملس على رأسه ويخرج[٨٢]، هذه العادة حدثت مع (التاجر : جـ١/١٦) ومع (الصعلوك : جـ١/٦٤) حدثت أيضاً مع (العبد: جـ١/٩٣) ومع (المباشر : جـ١/١٣٨) ومع (النصراني:

جـ١/١٢٨) كل واحد من هؤلاء يقع في مأزق وتنجيه الحكاية ، الغريب أن هذا لم يحدث مع البدوي (حماد الفزاري : جـ٢/٣٦) .

* * *

البدوي حماد وقع أسيراً لثلاثة ملوك "رومزان " و"حوقل " و" كان ما كان " وبعد ثلاثة أيام عُرض حمَّاد على الملوك الثلاثة فقالوا له " احك لنا أعجب ما رأيت من خطفك للصغار والبنات : جـ٢/٢٨ "، حكى لهم حكاية مع " نزهة الزمان " أخت الملك الحاضر للسرد " روزمان "، عرفته " نزهة الزمان " فقامت إليه لتقتله صاح البدوي حماد " لا تدعوها تقتلني حتى أحكي لكم ما جرى لي من العجائب : جـ٢/٢٩ " الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء ، إنها القربان الذي يذبح لتهدئة غضب الشخص[٨٣]، تدخل ابن أخيها "كان ما كان " وهدأها ، تشجَّع البدوي حماد وقال "يا ملوك الزمان إن حكيت لكم حكاية عجيبة تعفون عني؟ قالوا نعم: جـ٢/٢٩ " حكى لهم حكاية ، بناء على العرف القائم بين القارىء وبين الحكاية سيتوقع القارىء العفو ، فالبدوي حماد ليس أقل شأناً من " العبد " ومن " المباشر " ومن " الصعلوك " ومن "النصراني" ثم إن الملوك لا يخلفون الوعد لكن توقع القارىء يخيب عندما " جردت نزهة الزمان السيف وضربت به البدوي – حماد – على عاتقه ، فأطلعته من علائقه ، فقال لها الحاضرون لأيّ شيء استعجلت على قتله ؟ فقالت : الحمد لله الذي فسح في أجلي حتى أخذت ثأري بيدي ، ثم إنَّها أمرت العبيد أنْ يجروه من رجليه ويرموه للكلاب : جـ٢/٣٦ ".

أعتقد أنه أمر مؤسف ألاّ يدفن البدوي ويُقدم زاداً للكلاب"[٨٤]. ص٤١٦

الهوامش

(١) جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى (١٣٧٤ - ١٤١٢) هـ ، وإذا تعلق الأمر بإحالة على المقدمة فسأشير لرقم الصفحة في متن الدراسة .

(٢) ينظر : عبدالسلام هارون ، تحقيقات وتنبيهات في معجم لسان العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الأولى ، ١٣٩٩هـ صفحة ٣ .

(٣) إبراهيم الإبياري ، لسان العرب لابن منظور ، دراسة منشورة ضمن كتاب " تراث الإنسانية " سلسلة تتناول بالتعريف والبحث والتحليل روائع الكتب التي أثرت في الحضارة الإنسانية ، وعند الإحالة على هذه الدراسة سأكتفي بـ " تراث الإنسانية " ، والدراسة موجودة في الجزء الأول من صفحة (٣٥٣) إلى صفحة (٧٦٧) .

(٤) تراث الإنسانية ، جـ١/٣٥٤ .

(٥) نفسه جـ١/٣٥٨ .

(٦) نفسه جـ١/٣٥٨ والرواية عن ولد ابن منظور .

(٧) مجلة الكرمل ، فصلية ثقافية يصدرها الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، العدد ١٣ ، ١٩٨٤م ، صفحة .

(٨) عبدالفتاح كيليطو ، الغائب ، دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال للنشر ، الطبعة الأولى ١٩٨٧م صفحة ٢٩ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٩) محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الأمم والملوك ، دار الكتب العلمية ، الجزء الأول ، صفحة ١١٤ .

(١٠) " رب لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا " سورة نوح ، آية ٥ .

(١١) اريخ الأمم والملوك ، جـ١/١١٤ .

(١٢) " حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين : هود آية ٤٠ " والسخرية واضحة في الآية ٣٨ من السورة نفسها " كلما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه "هود ".

(١٣) تاريخ الأمم والملوك ، جـ ١/١١٤ .

(١٤) لا يتعصب ضد الأجناس الأخرى فقط وإنما يتعصب - أيضا - ضد البدو كما سنعرف لاحقا .

(١٥) ينظر أمثال أبي الطيب المتنبي التي جمعها الصاحب بن عباد لفخر الدولة بن بويه ومعها ما ذكره الثعالبي في يتيمة الدهر من محاسن أمثاله وحكمه وما ذكره العكبري من إعجاز أبياته التي ذهبت أمثالا ، أعاد ترتيب الأمثال طبقا لقوافيها : محمد ابراهيم سليم ، دار الطلائع للنشر والتوزيع : ص ٩ .

(١٦) الأصول الخمسة التي نقل عنها ابن منظور هي : " تاج اللغة وصحاح العربية " للجوهري و"تهذيب اللغة " للأزهري ، و" المحكم " لابن سيده .

(١٧) " تهذيب اللغة " من المعاجم الرحالة ، فواضعه محمد بن أحمد الأزهري حج سنة ٣١١هـ فلما عاد عارضت القرامطة الحجيج فوقع الأزهري في سهم عرب كان يشتون في الدهناء ، ويرتبعون في الصمان ، ويقيظون في الستارين ، ومن هذا الترحل جمع الأزهري ألفاظ تهذيب اللغة وعندما بلغ السبعين من عمره صنف تهذيب اللغة ، ينظر : كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية : عبدالحليم النجار ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، جـ٢ ص ٢٦٣/٢٦٤ .

(١٨) عناوين المعاجم من حيث نزوعها إلى التدمير فكرة دراسة قيد الإنجاز إن شاء الله .

(١٩) تراث الإنسانية جـ٣٦٢/١ .

(٢٠) لسان العرب : مادة بلل ، ينظر أيضا الدراسة الممتازة لـ : عبدالفتاح كيليطو في كتابه "لسان آدم " وبالذات الفصل الذي عنوانه " بلبلات " من ص ١٥ إلى ص ٢١ . والكتاب صادر عن دار توبقال للنشر عام ١٩٩٥م .

(٢١) لسان العرب : مادة لسن جـ٣٨٥/١٣ .

(٢٢) لسان العرب : مادة لسن جـ ٣٨٥/١٣ .

(٢٣) في مادة " لسن " : اللسان : الرسالة جـ٣٨٦/١٣ ومرة أخرى يضيف المقالة جـ٣٨٥/١٣ .

(٢٤) يشرح ابن منظور الحديث " لصاحب الحق اليد واللسان " بقوله : اليد : اللزوم واللسان التقاضي " جـ٣٨٧/١٣ .

(٢٥) في مادة " لسن " : اللسان المقالة : جـ٣٨٦/١٣ .

(٢٦) لسان النار : ما يتشكل منها على شكل اللسان : ج٣٨٧/١٣ .

(٢٧) الخلية من الإبل يقال لها المتلسنة ، والخلية أن تلد الناقة فينحر ولدها عمدا ليدوم لبنها وتستدر بجوار غيرها فإذا أدرها نحوه واحتلبوها : جـ٣٨٧/١٣ .

(٢٨) الملسن : حجر يجعلونه في أعلى باب بيت يبنونه من الحجارة ويجعلون لحمة السبع في المؤخرة ، فإذا دخل السبع تناول اللحمة سقط الحجر على الباب وسده ، جـ٣٨٦/١٣ .

(٢٩) يفسر ابن منظور قوله تعالى " واجعل لي لسان صدق في الآخرين " بقوله " اجعل لي ثناء حسنا باقيا إلى آخر الدهر "جـ٣٨٦/١٣ .

(٣٠) معجم العين أول المعاجم العربية ، ابتدأ الخليل بن أحمد تأليفه في خراسان ولهذا المعجم قصة تقربه من الحكاية ، في ألف ليلة وليلة دائما ما تكتب الحكاية وتحفظ في خزائن الملك ، حدث مثل هذا لمعجم العين فرغم أن الخليل توفى – على اختلاف – عام ١٧٥هـ إلا أن معجمه لم يخرج من خزائن كتب آل طاهر إلى بغداد إلا سنة ٢٤٨ ، ينظر تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان جـ١٣٣/٢ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣١) المعجم هو " تاج اللغة وصحاح العربية " وقد كتب " الجوهري " إلى حرف الضاد وأتمه تلميذه الوراق ، وفيما يتصل بالترتيب يقال أنه أخذه عن ديوان الأدب لخاله الفارابي ، ينظر تراث الإنسانية جـ١ ، وتاريخ الأدب العربي جـ٢/٢٥٩ .

(٣٢) تراث الإنسانية : جـ١ ص ٣٦٢ .

(٣٣) تتضح قراءاته من الكتب التي اختصرها فبالإضافة إلى الكتب اللغوية الخمسة هناك " الأغاني: للأصبهاني " و "زهر الآداب وثمر الألباب : القيرواني " و" يتيمة الدهر في شعراء أهل العصر: الثعالبي " و" نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة " التنوخي " و" تاريخ مدينة دمشق : ابن عساكر " و" تاريخ بغداد : السمعاني " و" صفوة الصفوة : ابن الجوزي " و" فصل الخطاب: التيفاشي " و" الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ابن بسام " و" الحيوان للجاحظ "، ينظر تراث الإنسانية الجزء الأول صفحة ٣٦٠ وما قبلها .

(٣٤) دائما ما يحظى العنصر الكتبي في التأليف المعجمي بدور ثانوي ، الأزهري مثلا وضع معجمه معتمدا على السماع من العرب ثم الرواية من الثقات وأخيرا النقل عن خطوط العلماء ، الكتابة تأتي في المرتبة الثالثة بعد " السماع " و" الرواية " لأنهما لا تقتضي الاتصال المباشر بينما السماع والرواية يقتضيان الاتصال ، ينظر الغائب ص ٦٧ .

(٣٥) أساتذة ابن منظور هم (الكتب) ينظر هامش رقم ٣٣ .

(٣٦) ابن منظور يتبرأ من شروط الرواية ومن أهمها المشافهة عندما يقول " وأنا مع ذلك لا أدعي فأقول شافهت : ص ٨ ".

(٣٧) ابن منظور يعترف ويقول : " وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمت بها ولا وسيلة أتمسك بسببها سوى أنني جمعت فيه ما تفرق : ص ٨ ".

(٣٨) صرح بذلك الشاعر محمود درويش في حوار معه في جريدة الحياة ولظروف تتعلق بالبعد عن مكتبتي يؤسفني ألا أستطيع التوثيق بالعدد والتاريخ .

(٣٩) يقول أحمد فارس في المقدمة التي كتبها لـ " لسان العرب " "ولولا أن الله تبارك وتعالى أودع فيه سرا مخصوصا لما بقي إلى الآن " ص ٦ .

(٤٠) هذه الفكرة مأخوذة من سعيد الغانمي ، الكنز والتأويل ، قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ص٥ .

(٤١) الأزهري أسره القرامطة أثناء عودته من الحج ، راجع هامش رقم ١٧ .

(٤٢) أحد الشهود اسمه العلامة " أثير الدين " فعندما أنشد تقريظا للسان العرب لم يجد إلا عزو كنزه لثلاثة منهم ، يقول :

فحاز لسان العرب أجمع فاغتدى	نهاية مرتاد ومطلب باحث
به أزهرت للأزهري رياضه	فأنوارها تجلو دياجي الحوادث
وصحت به للجوهري صحاحه	فلا كسر يعروها ولا نقد عابث
وسار به بين الأنام "ابن سيده"	فمحكمة ما فيه عيث لعائث

(٤٣) هذه العبارة تحتاج إلى تمحيص كما تحتاج إلى براهين وإيرادها هنا مجرد حدس لا غير .

(٤٤) ستكون إجابة هذا السؤال ضمن مدخل عام أنوي القيام به ، وستكون نقطة الانطلاق كتاب " القصاص والمذكرين " لابن الجوزي ومقدمة " الأمالي لأبي علي القالي " من حيث مواثيق السرد ومقارنة ذلك بمواثيق السرد في ألف ليلة وليلة ".

(٤٥) عبدالفتاح كيليطو ، العين والإبرة ، دراسة في ألف ليلة وليلة ، ترجمة مصطفى النحال ، مراجعة : محمد برادة ، دار شرقيات ، الطبقة الأولى : ص ١٧ .

(٤٦) نفسه ص ١٧ .

(٤٧) نفسه ص ١٧ .

(٤٨) ألف ليلة وليلة ، طبعة المكتبة الثقافية ، بيروت ، الجزء الأول ص ١٠ .

(٤٩) التلخيص يحيل إلى القراءة ، فأن ألخص كتابا ما يعني – أولا – قراءته .

(٥٠) تراث الإنسانية : جـ١/٣٦٧ .

(٥١) لسان آدم ، سابق ص ٨٣ .

(٥٢) لسان العرب من الكتب التي وردت ضمن كتاب " تراث الإنسانية " وهو كتاب من ثمانية مجلدات يتناول بالبحث والتعريف والتحليل روائع الكتب التي أثرت في الحضارة الإنسانية، لسان العرب كتاب يرد إلى جانب ألف ليلة وليلة والإلياذة ، والفردوس المفقود، والكتاب (تراث الإنسانية) صدر عن دار الرشاد الحديثة .

(٥٣) لسان العرب جـ١/٢٥٩ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥٤) نفسه ص ٢٦٣ .

(٥٥) يقول ابن منظور " أما جربه بالهاء فقرية بالمغرب لها ذكر في حديث رويفع بن ثابت رضي الله عنه ثم يعرف برويفع ولم يثبت الحديث ، ينظر : جـ١ ص ٢٦٣ .

(٥٦) العين والإبرة ، سابق صفحة ١٧ .

(٥٧) نفسه : ص ١٧ .

(٥٨) من يقرأ الفصول الخاصة باللغويين في كتاب" تاريخ الأدب العربي " لـ " كارل بروكلمان" يدهش لمخطوطات المعاجم ومختصراتها ، وتكملتها على سبيل المثال : معجم تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري أتمه تلميذه الوراق ، معجم العين للخليل بن أحمد استدرك عليه بعض المتأخرين وروى في الشواهد أبياتا لبعض المحدثين كما أن " الخارزنجي " وضع " التكملة على كتاب العين " والزبيدي " مختصر كتاب العين " ينظر الجزء الثاني من " تاريخ الأدب العربي " الفصل الخاص باللغويين وقد قسمهم حسب الأقاليم .

(٥٩) تراث الإنسانية : جـ١/٣٦٤ .

(٦٠) الكتر والتأويل : سابق ، ص ٥ .

(٦١) من الباحثين ، محسن مهدي ، جمال الدين بن الشيخ ، عبدالفتاح كيليطو ، والأخير لا يكاد يخلو كتاب من كتبه الخمسة من دراسة مفردة أو إشارة أو إعادة إلى ألف ليلة وليلة بل إنه

خصص كتابا لبعض حكايات ألف ليلة وليلة بعنوان " العين والإبرة " صدر مترجما عن دار شرقيات ، من جهة ثانية أصدرت مجلة فصول أعدادا خاصة عن ألف ليلة وليلة بأقلام باحثين مختلفين بعضهم كانت أطروحاتهم العليا حول الليالي .

(٦٢) حصرت مفردات لغوية كثيرة أتمنى أن أنجز حكاياتها على سبيل المثال " فضل " " عجب " "غرب " " علم " " ولي ".

(٦٣) المقصود بالرؤوس المشهورة كلمات مشهورة يقيس عليها القارىء كلمات أقل شهرة ، أو غريبة لمعرفة ضبطها (ماض – مضارع) ، ينظر هامش رقم ٦٦ .

(٦٤) لسان العرب : مادة بدا جـ١٤/٦٧ .

(٦٥) هذا الباب موجود في أغلب كتب النحو التي تضم إليه أبواب الصرف على سبيل المثال : النحو الوافي : عباس حسن : دار المعارف جـ٤/٧٤٩ وموجود في كل كتب الصرف المتخصصة على سبيل المثال : شذا الصرف في فن الصرف ، ط/٢٩ وهذا الباب من الأبواب الأولى .

(٦٦) تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥م ص ٣٢٦ .

(٦٧) شذا الصرف في فن الصرف ، سابق ص ٢٩ .

(٦٨) عل المعتل ما كان أحد حروفه الأصلية حرف علة (بدا ، غزا) والناقص ما كان حرفه الأخير حرف علة وتقسيم الأفعال إلى صحيح ومعتل من الأبواب الصرفية الأولى.

(٦٩) لم تعد ذاكرة المادة اللغوية (غزا) مثلما كانت مشتملة على هجوم قبيلة على أخرى بل أصبحت مشحونة بالدين وذروة سنامه الجهاد بل إن من يصرف (غزوة) إلى (معركة) حضرها الرسول، عموما فيما يتصل بهذه المادة اللغوية المشحونة ينظر لسان العرب جـ١٥/١٢٤ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٧٠) يوجد اختلاف على مكان مولده ما بين " تونس " و" مصر " ينظر تراث الإنسانية الجزء الأول ص ٣٥٦ .

(٧١) لسان العرب : مادة بدا .

(٧٢) لا أدري هل يتعلق الأمر بمالك بن أنس " المدني " الطبع والولادة والمنتسب إلى ملوك حمير من جهة أخرى موقفه من الحكي يحتاج إلى دراسة موسعة أتمنى أن تنجز لأنه صارم في منعه .

(٧٣) لا أدري لماذا لم يستوف الأمر في مادة (بدا) علما أن هناك مبررا لغويا لإيراده فالحديث اشتمل على " حاضر " في الوقت الذي اشتمل على " باد "، مجرد سؤال معرض أطرحه .

(٧٤) لسان العرب جـ٤/١٩٦ .

(٧٥) نفسه جـ٢/١٩٧ .

(٧٦) العين والإبرة : سابق ص ١٧ .

(٧٧) بلغ عدد المدن وما يوحي بمدينة (باب ، حي ، قاعة) ستا وخمسين ومائة مقابل مكان واحد

بدوي (ديار بكر) في المجلد الأول من " ألف ليلة وليلة ، طبعة بولاق صورتها دار صادر (الطبعة في مجلدين) هذه الإحصائية اعتمدت فيها على فهرس أنجزته للمجلد الأول لـ " "الآيات ، الأحاديث ، الشعر ، الأعلام ، الشخصيات ، الحكايات ، الحيوانات ، الطيور ، الأمكنة ، الحكم ، الأمثال ، الليالي " وأتوقع أن أنجز فهرس المجلد الثاني في فترة قريبة .

(٧٨) حسين حمودة ، مدينة الجغرافيا مدينة الخيال ، دراسة منشورة في مجلة فصول القاهرية المجلد (١٢) العدد (٤) شتاء ١٩٩٤م صفحة ١٧٢ .

(٧٩) ألف ليلة وليلة ، مطبعة المكتبة الثقافية ، وفيما يتعلق بهذه الطبعة سأشير داخل المتن إلى الجزء وأرقام الصفحات .

(٨٠) عبدالفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١/١٩٨٢م صفحة ١٠٣ .

(٨١) نفسه ص ١٠٣ .

(٨٢) هذه العبارة قالتها كبيرة الصبايا في حكاية الحمال والبنات .

(٨٣) الأدب والغرابة : سابق صفحة ١٠٣ .

(٨٤) التفكير بهذه الخاتمة يتجه بنا إلى التفكر في تصرفات البدوي حماد ، من المعلوم أن البدوي حماد كان قاطعا للطريق ، ولكونه بدويا فإن هناك رؤية مضادة للحضر ، البدوي حماد ليس بريئا من السخرية من الحضر فدائما ما يدعو حماد نزهة الزمان بقوله يا مدنية ويبالغ أحيانا في السخرية عندما يردد مرتين قوله يا " قطعة حضرية "، البدوي حماد لم يفلت من مصيره الذي قرره سلفا ، إذ من أمثال ألف ليلة وليلة الأثيرة " لو عاير أحدكم أخاه برضاع كلبة لارتضعها : جـ١/٣١٢ "، البدوي حماد عاير نزهة الزمان بقوله " قطعة .." فانتهى قطعة بدوية مرمية للكلاب ، عموما ما يخص موقف البدوي حماد ينظر المجلد الأول ، طبعة بولاق صفحة ١٦٧ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com